

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PAVIA
SCUOLA DI PALEOGRAFIA E FILOLOGIA MUSICALE

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN
FILOLOGIA MUSICALE

**IL MANOSCRITTO BASEVI 2441 DELLA
BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO
«L. CHERUBINI» DI FIRENZE**

EDIZIONE CRITICA

TESI PRESENTATA PER IL CONSEGUIMENTO
DEL TITOLO DA RENATO BORGHI
(VII CICLO)

ANNO ACCADEMICO 1994-1995

*«... Non meno commove nel cantare el nostro Marchetto Cara,
ma con piú molle armonia; ché per una via placida e
piena di flebile dolcezza tira le anime e le penetra et intenerisce,
imprimendo in esse suavemente una delettevol passione. ...»*

Baldassarre Castiglione, (*Il Libro del Cortegiano*, I, XXXVII, 33-37)

INDICE

INTRODUZIONE	p. 1
SIGLARIO GENERALE	p. 12
I. REPERTORI BIBLIOGRAFICI	p. 12
II. TESTIMONI	p. 14
A. MANOSCRITTI	p. 14
B. STAMPE	p. 17
III. BIBLIOGRAFIA	p. 20
1. DESCRIZIONE DEL MANOSCRITTO	p. 29
2. I TESTIMONI CONCORDANTI	p. 38
3. TAVOLA DELLE CONCORDANZE	p. 55
4. DATAZIONE E LUOGO DI REDAZIONE	p. 59
4a. RAPPORTI TRA FC2441 E LE EDIZIONI DI OTTAVIANO PETRUCCI	p. 60
4b. VICENDE BIOGRAFICHE DI POETI E MUSICISTI	p. 64
4c. L'IPOTESI MILANESE	p. 66
4d. MILANO 1513	p. 75
5. ANALISI DELLE FORME	p. 81
5a. BALLATA ANTICA	p. 81
5b. BARZELLETTA	p. 85
5c. ODA	p. 99
5d. SONETTO	p. 102
5e. STRAMBOTTO	p. 104
5f. CADENZE	p. 107
6. SCHEDE CRITICHE	p. 113
7. LE POESIE	p. 142
7a. NOTE ALL'EDIZIONE MODERNA	p. 142
7b. TAVOLA DELLE FORME POETICHE E DEGLI AUTORI IDENTIFICATI	p. 146
7c. TESTI POETICI	p. 147
8. LE MUSICHE	p. 239
8a. CARATTERISTICHE DI NOTAZIONE	p. 239
8b. CRITERI DI TRASCRIZIONE	p. 244
8c. TAVOLA DELLE FORME MUSICALI E DELLE ATTRIBUZIONI	p. 251

8c. APPARATO CRITICO	p. 252
8d TRASCRIZIONI	p. 295
INDICE DEI NOMI	p. 431
INDICE ALFABETICO DEI TESTI	p. 435

INTRODUZIONE

Tra i manoscritti attestanti la fioritura della musica frottolistica, ossia di quel repertorio che costituì per alcuni decenni l'espressione musicale di alcune delle più splendide corti italiane del rinascimento, il manoscritto Basevi 2441 ci parve da subito esserne uno dei testimoni più eleganti ed interessanti. L'attenzione profusa nella redazione e la conseguente qualità grafica sono infatti evidenti e contribuiscono notevolmente alla determinazione di un prodotto di accurata fattura. I capilettera sono elegantemente decorati, spesso arricchiti di rabescature delle forme più diverse cui il copista ha talvolta aggiunto profili e prospetti umani; la scrittura del testo musicale evidenzia regolarità e precisione tali da offrire al lettore un'immagine complessiva di estrema raffinatezza. E' perciò stato evidente fin dall'inizio del nostro studio che tale caratteristica non poteva ricoprire che un ruolo di primo piano nella valutazione del manoscritto.

Un secondo elemento caratterizzante è offerto dal repertorio proposto che si presenta piuttosto omogeneo ed incentrato sulla barzelletta, ossia su una forma di ballata, costituita da ripresa e stanza, musicalmente trasformate nello schema ABA, che ritroviamo sinonimo di grande fortuna in molti periodi storici. Ma non è solo la barzelletta ad essere testimoniata nel codice Basevi: ballate antiche, ode, strambotti ed un sonetto fungono da contorno alla forma principalmente attestata; se però si considera che la ballata antica presenta semplificate le caratteristiche musicali della barzelletta, appare ancor più evidente come la forma con ritornello predomini in modo quasi assoluto nella raccolta.

Un successivo elemento di grande interesse per la valutazione del codice è offerto dalla sua posizione storica e culturale e dai suoi rapporti con le altre fonti del repertorio. Per la prima volta nella storia della musica, proprio in relazione a tale repertorio, abbiamo una tradizione scritta che si presenta divisa in due equivalenti sezioni: i testimoni a penna ed i testimoni a stampa. La concessione del privilegio di stampa avvenuta nel 1498 da parte del governo della Serenissima aveva permesso ad Ottaviano Petrucci di intraprendere un'impresa editoriale di straordinario valore; dopo alcune edizioni di *chansons* polifoniche l'editore marchigiano si era cimentato nell'impressione, anno dopo anno, partendo dal 1504 ed arrivando quasi ininterrottamente fino al 1514, di undici libri di frottole a quattro parti, nonché di due libri di frottole intavolate per canto e liuto e di quattro per il solo liuto. Contemporaneamente non era certo venuta meno la funzione del manoscritto, che anzi aveva visto accresciuta, di fronte alle copie prodotte attraverso l'*ars scribendi artificialiter*, le proprie prerogative di unicità, di prodotto insostituibile proprio in

quanto rispecchiante le caratteristiche precipue di una committenza non legata a priorità commerciali.

Non è sempre facile l'addentrarsi in questa duplice tradizione che presenta continue contaminazioni e nella quale è arduo individuare chiari filoni di derivazione. Possiamo più concretamente osservare come non ogni raccolta, ma ogni composizione faccia storia a sé, e questo è uno dei limiti che non ci ha permesso, nel corso del nostro lavoro, di poter valutare appieno la posizione del manoscritto Basevi all'interno della tradizione frottolistica. Risulta evidente, infatti, come il repertorio generale si sia formato su due piani distinti: da una parte il singolo lavoro del musicista sui vari testi, d'autore e non, e dall'altra il lavoro del raccoglitore, di colui che si incaricò di mettere insieme, secondo determinati criteri, le composizioni e di predisporle al lavoro dell'editore nel caso di Petrucci e Antico, del copista nel caso dei manoscritti. Questa constatazione si è rivelata di grande interesse per la valutazione di questo testimone di cui non si sapeva molto: generiche e talvolta imprecise indicazioni provenivano dai cataloghi redatti nel passato da Riccardo Gandolfi e Bianca Becherini. Fu Knud Jeppesen il primo ad approfondirne i contenuti ed i significati, evidenziandone, nonostante la sua collocazione in una biblioteca fiorentina, la scarsa affinità con la cultura toscana coeva e notando una vicinanza con le fonti venete; in seguito alcuni studiosi, soffermandosi brevemente sul codice Basevi, si rifecero ad un altro passo contenuto nell'opera dello studioso danese (in realtà relativo principalmente ad altro manoscritto) e ritornarono sulla redazione fiorentina, mentre altri, pur senza precisi riferimenti, approvarono l'ipotesi di una genesi settentrionale.

Nel 1973, in un articolo pubblicato sul «Journal of the American Musicological Society», Joshua Rifkin rese noto un elemento di novità e di grande interesse: esaminando la grafia di alcuni manoscritti rinascimentali, lo studioso americano aveva notato la somiglianza tra la mano del copista del manoscritto Basevi e quella dello scriba che aveva copiato un buon numero di carte del Librone 3 dell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, uno dei celebri codici di Gaffurio. In realtà tale osservazione, che tendeva a chiudere un problema, ne apriva contemporaneamente molti altri: innanzitutto ci si chiedeva come poteva il codice Basevi essere stato redatto a Milano, ossia presso una corte piuttosto periferica rispetto al circolo della musica frottolistica, e comunque non ricca di testimonianze musicali come altre, nella quale, inoltre, la signoria degli Sforza era venuta meno già alla fine del secolo XV; e nel caso fosse stata confermata la realtà della redazione milanese, che contraddiceva le ipotesi fino a quell'epoca formulate, quali potevano essere i presupposti storico-culturali che avevano portato alla compilazione

dell'antologia, e come può essere giustificata la particolare omogeneità del repertorio, ed ancora quale data può essere verosimilmente indicata, considerando che un'eventuale datazione anteriore alla caduta degli Sforza non sembra essere giustificabile sulla base di precise indicazioni. A molte di queste domande siamo riusciti a dare giustificate risposte, che non vogliono e non possono essere definitive, ma che cercano, fondandosi su dati storici e su analisi musicali, di offrire una visione di quello che doveva essere il quadro storico e l'*humus* culturale che fanno da sfondo alla redazione di questo manoscritto.

Per prima cosa abbiamo potuto confermare l'osservazione di Rifkin sull'identità della mano che notò i due codici, ovvero pur in presenza di alcuni diversi atteggiamenti scrittori abbiamo potuto accertare la possibilità che un medesimo copista abbia potuto redigere i due testimoni. A questo punto si era posto il problema di individuare la posizione del manoscritto all'interno dei testimoni coevi, manoscritti e a stampa; a tal riguardo è risultato di grande importanza lo stabilire il grado di connessione con le raccolte petruciane. Queste infatti, nonostante il perdurare della tradizione manoscritta, per la vastità del *corpus* testimoniato e per l'importanza del progetto editoriale, costituiscono un punto di riferimento per ogni antologia coeva. Considerato che la tavola delle concordanze ha evidenziato come composizioni presenti in ben nove degli undici libri editi da Ottaviano Petrucci si ritrovino nel codice Basevi, è apparso immediatamente evidente che una relazione, diretta o indiretta, doveva esserci stata. Attraverso la rilevazione delle concordanze petruciane riscontrabili nel codice e nei testimoni con esso concordanti, siamo riusciti ad accertare nel manoscritto Basevi il maggior numero di composizioni comuni.

Come abbiamo già detto sopra, non è stato però possibile verificare una relazione diretta, ovvero un'evidente derivazione di una fonte dall'altra, ma si sono potuti riscontrare solo alcuni significativi casi, i quali, insieme ad altri elementi, ci sono stati di grande aiuto nella definizione di una precisa posizione. In particolare, considerando la costanza della presenza petruciana nel codice Basevi, abbiamo posto come nodo centrale il rapporto tra il manoscritto e le stampe, cercando di stabilire se la redazione del primo fosse anteriore a quella delle stampe o viceversa.

Varie considerazioni sembravano invitare alla prima soluzione: in una lettera del 14 gennaio 1497 il marchese monferrino Galeotto Del Carretto, diplomatico e poeta più volte alla corte dei Gonzaga, rivolgendosi alla marchese Isabella d'Este, moglie di Francesco Gonzaga, le chiedeva se il Tromboncino aveva musicato due sue «belzerette» che aveva già da tempo scritto, ma delle quali ignorava ancora la musica: curiosamente queste due composizioni si ritrovano unite nel codice Basevi;

L'analisi della frequenza delle concordanze con i libri del Petrucci evidenzia una forte presenza nei libri editi negli anni 1504 e 1505; il repertorio testimoniato dal manoscritto Basevi, poi, invita lo studioso che si basasse sull'esame delle sole composizioni a ritenere l'antologia redatta nella seconda fase del più pieno periodo frottolistico, in quell'epoca che vede il passaggio dalle forme tipiche dell'improvvisazione, come lo strambotto o il capitolo, a quelle più complesse della barzelletta, in un periodo comunque che precede la fase della 'canzone vocalizzata', nella quale s'impongono nuove attenzioni; due composizioni, infine, si trovano nel manoscritto a tre parti, mentre nei libri del Petrucci sono testimoniate a quattro, segno questo piuttosto chiaro di una arcaicità della forma trädita dal manoscritto, rafforzata, per di più, dalla notazione a valori doppi di una di esse. A fianco di questi elementi, vicini alla fonte, altre osservazioni più generali tendevano a confermare l'antiorità del testimone a penna; Knud Jeppesen, per esempio, ipotizzando i modi di ricerca e di 'assemblaggio' delle antologie a stampa, riteneva che esse dovevano essere il frutto del lavoro di ricerca di un fidato collaboratore del Petrucci, che avrebbe raccolto il materiale durante peregrinazioni svolte nelle corti ove maggiormente era coltivata la musica frottolistica, sottintendendo perciò che le fonti dirette cui questa sorta di fiduciario avrebbe attinto non potevano essere altro che fogli sparsi o raccolte manoscritte.

In base a questi primi dati si potrebbe far risalire la redazione del manoscritto in un tempo compreso tra la lettera di Galeotto Del Carretto alla marchese Isabella d'Este (14 gennaio 1497), periodo in cui la musica per le due barzellette non era stata con tutta probabilità ancora composta, e la stampa del primo libro di frottole di Ottaviano Petrucci (28 novembre 1504), così copiosamente concordante col codice Basevi.

Altri elementi però non sembrano accondiscendere a questa ipotesi. Innanzitutto l'analisi effettuata sulla presenza delle concordanze mostra un primo elemento che ha subito richiamato la nostra attenzione: ci siamo chiesti, infatti, come si spiega la presenza di concordanze nei primi nove libri petrucciani e la mancanza, invece, nell'ultimo. Che l'undicesima raccolta avesse segnato una svolta nella produzione dell'editore marchigiano è fuor di dubbio, ma è anche vero che alcuni dei testimoni concordanti con il codice Basevi risultano attestati anche in questo libro e la mancanza di composizioni attestate dal manoscritto che, quanto a repertorio, più si avvicinava alla fortunata serie di edizioni a stampa ci è parsa un dato, per quanto attenuato da indiscutibili fattori, non irrilevante. Una datazione ai primissimi anni del XVI secolo entra poi in forte contrasto con la possibilità che il manoscritto sia stato redatto a Milano. Caduta la signoria degli Sforza, il ducato era

passato nelle mani dei francesi, il cui re Luigi XII era entrato in Milano il 6 ottobre 1499; risulta, perciò, facilmente comprensibile che i nuovi signori non dovevano vedere con favore il mantenimento di prodotti culturali facilmente riconducibili alla dinastia da poco spodestata. Altri elementi interni al manoscritto si pongono poi in contrasto con l'ipotesi che potremmo definire 'pre-petrucciana': per esempio, la presenza nei testi di un dialogo di Bartolomeo Cavassico, che, nato attorno al 1480, ben difficilmente poteva, meno che ventenne, godere di una fama poetica già affermata e diffusa, la quale sarà infatti attestata successivamente nelle antologie a stampa; ma è soprattutto la musica a fornirci un dato estremamente significativo che ci ha permesso di formulare quella che ci pare essere l'ipotesi più fondata. L'analisi della prima barzelletta del manoscritto Basevi, oltre a manifestare strette connessioni con la lezione concordante presente nel nono libro del Petrucci, evidenzia una differenza di grandissimo interesse: il copista ha infatti ammodernato alcune cadenze 'landiniane' presenti nel testimone a stampa, eliminando la 6a prima della risoluzione; questo segno di modernità assume maggior valore se si pensa che, tra le caratteristiche relative alla notazione musicale presenti nella raccolta, spicca un certo conservatorismo, ovvero un modo colto di scrivere musica che fa uso di particolarità sempre più desuete in questo repertorio, come la *proportio tripla*, il *color* ed il *minor color*, i *puncti alterationis* e *divisionis*, tutte caratteristiche che troviamo di rado negli altri testimoni. Questo dato ci ha indotto ad esaminare le possibilità di fondatezza della seconda ipotesi, quella che vede la redazione del codice Basevi posteriore ai primi nove libri del Petrucci, considerato infatti che il decimo è andato perduto, che l'undicesimo non presenta rapporti diretti e che l'esistenza di diverse concordanze nei libri d'intavolatura per liuto ha un valore di norma secondario in quanto derivato dal repertorio a quattro parti. L'ipotesi 'post-petrucciana' prevederebbe perciò la redazione del manoscritto in un lasso di tempo compreso tra le pubblicazioni del nono (22 gennaio 1509) e dell'undicesimo libro (20 ottobre 1514).

Per ciò che attiene alla situazione del ducato milanese è questo un periodo di grandi rivolgimenti: un'alleanza voluta da papa Giulio II tra Repubblica Veneta, Spagna e Svizzera, cui in seguito si aggiunse anche l'Inghilterra, aveva sconfitto i francesi e li aveva costretti a lasciare il ducato, al quale fu messo a capo, per volere dall'imperatore Massimiliano d'Austria e della Svizzera, il figlio di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este, Massimiliano Sforza, che, dopo la conquista del ducato da parte francese nel 1498, era fuggito alla corte imperiale. Il corteo del giovane duca era partito da Innsbruck nel novembre del 1512, aveva raggiunto Mantova, ove Massimiliano aveva potuto salutare gli zii Isabella d'Este e Francesco Gonzaga, ed

era poi lentamente proseguito per Cremona, raggiungendo Milano il 29 dicembre 1512. Proprio nei giorni del soggiorno mantovano, a nostro giudizio, sono da ricercarsi i presupposti che portarono alla redazione del manoscritto Basevi: un nutrito scambio epistolare, avvenuto qualche giorno dopo la partenza da Mantova, ci mostra la richiesta avanzata da Massimiliano a Francesco Gonzaga di poter portare con sé a Milano per un determinato periodo il musico Marchetto Cara, che il duca, con ogni probabilità, aveva avuto modo di ascoltare e di apprezzare durante la sua permanenza nella città gonzaghesca. Avuto l'assenso del marchese, Marchetto Cara con il collaboratore Roberto Avanzini, presa con sé buona parte del suo repertorio musicale, si unì al corteggio in partenza per Milano, ove rimase fino alla fine di gennaio del 1513. Molte lettere ci riportano le richieste formulate da Francesco Gonzaga per ottenere il loro ritorno, ma esse restarono senza risposta per parecchio tempo, quasi a testimonianza dell'imbarazzo di Massimiliano che non sapeva più con quale scusa trattenere i due a corte. Con ogni probabilità l'arrivo a Milano, il clima di festa, l'euforia per la restaurazione, benché effimera, del dominio familiare dovettero convincere il giovane duca in un primo tempo a fermare presso di sé i musicisti che tanto lo deliziavano, e successivamente, quando ormai le insistenti richieste di Francesco Gonzaga non potevano più restare inascoltate, a fissare sulla carta le loro musiche. Il manoscritto Basevi potrebbe dunque costituire la testimonianza scritta delle musiche eseguite in quel gennaio del 1513: esse avevano talmente incontrato il favore della corte da essere perpetuate in una elegante raccolta. Il duca Massimiliano, infatti, aveva ricevuto in giovane età, come era d'altra parte prassi delle famiglie nobili, una buona educazione musicale, cosicché la musica eseguita dal Cara assumeva un doppio significato: per primo il piacere dell'ascolto da parte di un uomo educato all'arte, per secondo il richiamo al clima culturale della signoria sforzesca della fine del secolo XV, cui egli non aveva potuto esser partecipe per la giovane età, ma della cui ricostituzione doveva essere orgoglioso. Non sappiamo quali furono le modalità che presiedettero alla stesura del codice, ma certo il favore espresso dal duca non dovette ricoprire un ruolo secondario; le composizioni probabilmente vennero copiate dai libri e dai singoli fogli che il Cara e l'Avanzini avevano portato con sé. Queste musiche sarebbero perciò l'espressione di una restaurazione prima politica e poi culturale, di un tentativo destinato su entrambi i fronti a chiudersi in un tempo breve, perché ormai superato da altri eventi; di esso resta comunque la testimonianza di una effimera felicità, di un breve ultimo tentativo di far rivivere il clima di quelle corti padane, che nella seconda metà del XV secolo avevano vissuto una delle più splendide stagioni della nostra cultura.

Questo viene a costituire, a nostro parere, l'*humus* culturale che soggiace alla redazione del manoscritto Basevi, la cui datazione 'post-petruciana' trova conferma non solo nei dati suggeriti dall'indagine storica, ma anche in altri elementi più vicini al codice stesso. Cerchiamo di vederli in sintesi: 1) la presenza di alcune composizioni in una versione più arcaica rispetto a quella testimoniata nelle antologie a stampa può essere spiegata dalla considerazione che le versioni manoscritte derivassero direttamente dai fogli singoli dei musicisti e fossero quindi le versioni originali, come furono composte dai maestri (nel caso specifico i pezzi a tre parti deriverebbero direttamente dai fogli personali di Marchetto Cara e, per i brani a lui ascrivibili, si tratterebbe delle sue prime versioni); 2) la presenza contigua delle due barzellette citate nella lettera di Galeotto Del Carretto ad Isabella d'Este, benché la musica di una di esse sia stata ascritta al Tromboncino e l'altra sia adespota, ci conferma la provenienza mantovana del repertorio (inoltre va considerato che la partenza da Mantova, avvenuta dopo il 1499, di un musicista di così grande successo come il Tromboncino non poteva certo significare la rinuncia all'esecuzione delle sue musiche, e chi, allora, meglio del Cara poteva aver raccolto la sua eredità musicale?); 3) la quantità di forme strofiche, barzellette e ballate, che predomina in modo quasi assoluto tra le forme attestate nel manoscritto Basevi, risulta quindi pienamente giustificata dalla provenienza culturale del repertorio, che rispecchierebbe il grande favore di queste forme presso i marchesi di Mantova; anzi, potremmo addirittura affermare che il manoscritto Basevi riflette artisticamente il clima musicale della corte dei Gonzaga negli anni di passaggio tra il XV ed il XVI secolo; il fatto poi che sia stato redatto a Milano in seguito a determinate vicende storiche non inficia affatto il suo sostrato culturale, ma semplicemente ne amplia il significato sui piani della cultura e della politica; 4) l'ammodernamento della cadenza landiniana è un dato estremamente significativo in quanto la composizione in questione, la prima della raccolta, mostra alcuni errori congiuntivi con la versione testimoniata nel nono libro del Petrucci, ciò fa pensare ad uno stretto rapporto tra i due testimoni, che porterebbe l'edizione a stampa a precedere quella manoscritta; 5) la stessa veste grafica del manoscritto, oltre ad essere la più curata ed elegante tra quelli a noi noti, è quella che ci pare richiamare più da vicino la pagina petruciana per la precisione del segno, l'eleganza dell'insieme e l'armonia che offre nel suo complesso; ci sembra cioè che il manoscritto si sia assuefatto alle caratteristiche dell'edizione a stampa e ne abbia preso gli elementi più distintivi, senza però rinunciare alle caratteristiche che ne fanno un'opera unica come l'elaborazione dei capilettera e le decorazioni che li cingono, la presenza del motto *Usquequo*, la rifilatura in azzurro delle carte, nonché certamente anche la scelta delle musiche

raccolte. Sulla costituzione del repertorio, però, possiamo solo affidarci ad ipotesi, ritenendo che esso non sia stato scelto casualmente, ma rispecchi i gusti di Massimiliano Sforza e dei cortigiani milanesi a lui vicini.

Per quanto riguarda la ricerca relativa al copista del manoscritto Basevi, non avendo trovato tracce di uno specifico *studium* di copisti né nell'ambito della cappella del Duomo né in quello della corte, siamo dell'idea che, com'era d'altra parte prassi comune, fossero stati gli stessi cantori della cappella a notare i codici che poi eseguivano; questa nostra supposizione è stata confortata da una sostanziale identità riscontrabile tra il numero di copisti che notarono i libri di Gaffurio e quello dei cantori operanti presso la cappella, la qual cosa ha fatto sì che, attraverso controlli incrociati tra gli elenchi a noi conosciuti e le date di stesura dei quattro codici gaffuriani, abbiamo potuto restringere a due nomi i possibili calligrafi che redassero parte del libro di musica sacra e tutto il manoscritto frottolistico: Benedictus de Byumo ed Innocentius Mantuanus. Ed anche se non abbiamo alcun indizio certo ci piace pensare che Innocentius da Mantova abbia, con la sua opera, dato forma a questa splendida testimonianza della cultura musicale dell'età gonzaghesca.

Eravamo partiti dalla somiglianza di scrittura tra due codici e ritorniamo ora a quel dato; in particolare vorremmo rilevare come inizialmente tale osservazione, per quanto acuta e foriera di successive elaborazioni, di per sé stessa potesse apparire piuttosto delimitata; infatti si sarebbe potuto a ragione obiettare che essa non avrebbe comportato come diretta ed inequivocabile conseguenza la redazione in Milano del codice Basevi, potendosi ipotizzare che il copista avesse compiuto il suo lavoro in un'altra sede. D'altra parte nello studio di Rifkin la redazione milanese era stata data come mera ipotesi, in quanto lo studioso aveva effettuato la propria indagine, investigando le sole caratteristiche scrittorie, senza ricercare altri elementi che potessero sostenere con maggior fondatezza la sua proposta. In questo nostro lavoro possiamo dire di essere riusciti a portare a quella prima intuizione elementi di forte sostegno, certo non definitivi, in quanto solo una successiva esplorazione del repertorio frottolistico potrà confermarli, come tuttavia crediamo, o smentirli. Pur con tutte le premesse e le cautele che abbiamo espresso nella valutazione dei dati offerti dal manoscritto e di quelli rintracciabili nel periodo storico che gli fa da cornice, abbiamo cercato di dare al testimone una precisa collocazione, consci che in questo modo non solo si espletasse il nostro compito di ricercatori, ma si potesse anche essere di sostegno a successivi studi ed edizioni di questo repertorio.

Passiamo ora ad illustrare, con una breve descrizione, le linee generali che abbiamo seguito nello svolgimento della nostra tesi di dottorato. L'edizione critica qui presentata si basa sull'analisi delle concordanze musicali e testuali riscontrate in tutti i testimoni coevi, musicali e letterari, censiti; testimoni temporalmente distanti dal codice Basevi sono stati solo ricordati nelle schede critiche, ma non sono stati considerati nel lavoro di edizione in quanto *descripti*. Al siglario dei repertori, dei testimoni e della bibliografia, resosi necessario per motivi di praticità nelle citazioni, segue il censimento di tutti i testimoni di cui ci siamo valse nel lavoro di edizione; per ognuno di essi è stato segnalato, sulla base degli studi a nostra conoscenza, il luogo e la presunta (per i manoscritti) data di redazione, seguita dal numero e dalla distinta delle concordanze con il nostro manoscritto; ogni testimone infine è stato corredato di annotazioni su possibili rapporti contaminatori: questa indagine, pur non avendo contribuito nella maggioranza dei casi a determinare rapporti diretti tra le diverse versioni, si è, però, dimostrata in alcuni punti decisiva nell'orientare le nostre ipotesi verso una precisa direzione. Alle tavole delle concordanze di tutti i testimoni segue il capitolo in cui abbiamo esposto tutte le problematiche relative alla localizzazione e datazione del manoscritto; in esso ci siamo soffermati sulle due ipotesi sopraesposte e, sulla base dei dati ottenuti dal codice e dalle testimonianze storiche, abbiamo formulato la nostra ipotesi, già poco fa anticipata. Le schede critiche riportano in sintesi le notizie proprie di ogni composizione, in quanto, sulla base di altri lavori che abbiamo assunto come riferimento per il nostro, ci siamo resi conto che un'antologia come quella rappresentata dal codice Basevi dispiega le proprie caratteristiche su due piani: il primo è quello del lavoro unitario, della raccolta di varie composizioni, mentre il secondo è quello della singola composizione qui testimoniata; essa, nella maggioranza dei casi, ha una sua vicenda culturale che resta in parte distinta da quella del manoscritto, almeno fino al preciso momento storico che la vede 'entrare' nella raccolta. I testi poetici sono stati restituiti cercando di mantenere per quanto possibile le caratteristiche proprie del manoscritto; a tal riguardo sono stati perciò utilizzati criteri tendenzialmente conservativi, il che ha comportato, come linea generale, il nostro intervento solo nei casi in cui il testo trãdito dal manoscritto presenta lezioni corrotte o insostenibili. Un capitolo è stato dedicato all'analisi delle forme, in cui si è cercato di inquadrare, pur in presenza di alcuni problemi non facilmente risolvibili, il repertorio in forme definite. L'edizione delle musiche è preceduta da due paragrafi, dedicati rispettivamente alle caratteristiche della notazione musicale rilevate nel manoscritto ed ai criteri di trascrizione (tra questi ultimi l'interpretazione del segno di *tactus* in relazione all'impiego dei valori

presenta una nuova proposta maturata dell'ambito degli studi più recenti sul repertorio frottolistico), e dalla tavola delle forme musicali, che differisce in alcuni particolari da quella delle forme poetiche.

* * * * *

Desideriamo qui sentitamente ringraziare il prof. Francesco Luisi, al quale siamo estremamente riconoscenti non solo per il numero e la qualità degli studi cui abbiamo potuto attingere nello svolgimento della ricerca, ma anche per i numerosi suggerimenti da lui ricevuti sin dalla scelta dell'oggetto di questa tesi e per la generosa disponibilità sempre manifestataci nel corso di tutto il lavoro. Sinceri ringraziamenti dobbiamo anche alle proff. sse Mariarosa Cortesi e Chiara Tellini Perina, alla dr. ssa Serena Garberoglio, ai proff. Giancarlo Prato ed Antonio Rossi ed al signor A. Mario Redaelli dell'Istituto Araldico di Lugano; un ringraziamento di cuore all'amico dr. Rodobaldo Tibaldi per i continui e preziosi suggerimenti scientifici e redazionali.

Con vivo piacere esprimiamo anche la nostra gratitudine al direttore della Biblioteca del Conservatorio di Musica «Luigi Cherubini» Firenze, prof. Vinicio Gai, che ci ha permesso di esaminare il prezioso manoscritto cui abbiamo rivolto per tre anni i nostri studi, ed al personale della biblioteca; ma vogliamo anche ricordare i direttori ed il personale delle biblioteche che, nelle nostre visite o nelle nostre richieste epistolari, hanno sempre mostrato estrema cortesia e disponibilità:

- *il direttore della Universitätsbibliothek di Basilea;*
- *il direttore ed il personale del Civico museo bibliografico-musicale di Bologna;*
- *il direttore della Newberry Library di Chicago;*
- *la signora Valeria Carlotti, bibliotecaria presso la Biblioteca della Scuola di Paleografia e Filologia musicale di Cremona;*
- *le signore Luisa López-Vidriero e Carmen Crespo Tobarra, rispettivamente direttrice e vice-direttrice della Biblioteca de Palacio di Madrid;*
- *il direttore ed il personale della Biblioteca Comunale di Mantova;*
- *il dr. Roberto Fighetti, archivista della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano;*
- *il direttore, dr. Giovanni M. Piazza, ed il personale della Biblioteca Trivulziana di Milano;*

- *il direttore, dr. Hartmut Schaefer, ed il personale della Musikabteilung della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera;*
- *la signora Martine Delaveau, bibliotecaria presso la Bibliothèque Sainte Geneviève di Parigi;*
- *il direttore ed il personale della Proskesche Musikbibliothek di Regensburg;*
- *il direttore della Biblioteca Colombina di Siviglia;*
- *la dr. ssa Vitulo ed il personale della Biblioteca Reale di Torino;*
- *il direttore, dr. Günther Brosche, ed il personale della Musiksammlung della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna.*

Cremona, 4 febbraio 1996

SIGLARIO GENERALE DEI REPERTORI, DEI TESTIMONI E DELLA BIBLIOGRAFIA

Avvertenza

Sono qui riportati, distinti in tre diverse sezioni, i repertori bibliografici che segnalano la presenza del manoscritto Basevi e dei testimoni concordanti, i testimoni a penna ed a stampa che presentano concordanze con il manoscritto oggetto della tesi e infine la bibliografia; in quest'ultima sono stati segnalati, in ordine alfabetico d'autore, articoli, edizioni moderne, facsimili e monografie riguardanti direttamente questo studio. Per ragioni pratiche nel corso della trattazione è stato utilizzato il siglario indicato a fianco della completa indicazione bibliografica. Per quanto riguarda i repertori (sezione I) ci si è limitati alla sola indicazione dell'autore, con l'aggiunta di una parola significativa nei casi in cui questi fosse responsabile di più opere (es.: BECHERINI, *Conservatorio* e BECHERINI, *Nazionale*), oppure, nel caso di opere di uso abituale, ci si è attenuti alla consuetudine (*Census*, IUPI). Di norma i manoscritti sono stati segnalati da una prima sigla identificante il nome della città ove ha sede la biblioteca che li conserva e da una seconda relativa alla biblioteca stessa, cui segue il numero di catalogazione oppure un'abbreviazione di nome che non dia adito a dubbi (es.: Cap per Capirola). Per le stampe è stata invece utilizzata l'abbreviazione del nome dello stampatore o dell'autore seguita dal numero d'*opus* editoriale. Nel caso, presentatosi nelle raccolte di Ottaviano Petrucci, della presenza di più copie della medesima edizione o di ristampe si è ritenuto necessario far seguire il numero d'*opus* dall'indicazione della città sede della biblioteca che conserva l'esemplare (per cui avremo M=München, P=Paris, R=Regensburg, S=Sevilla, W=Wien), mentre l'eventuale ristampa è stata evidenziata dalla presenza del numero due in esponente dopo il numero d'*opus*. Le fonti esclusivamente letterarie sono state contraddistinte dall'uso del corsivo. Nel siglario relativo ai testimoni ogni indicazione è seguita dalle sigle utilizzate nei diversi repertori e da eventuali riferimenti relativi alla presenza di edizioni in facsimile o di edizioni moderne. Nella bibliografia, infine, le sigle riportano il cognome dell'autore seguito dalla prima parola significativa del titolo (BARASSI, *Frottole*) oppure da una sigla chiarificatrice (ANGLÉS-ROMEU FIGUERAS, *Mp 1335*); nel caso di più contributi di uno stesso autore essi sono stati organizzati in ordine cronologico di edizione.

I. REPERTORI BIBLIOGRAFICI

BECHERINI,
Conservatorio

BIANCA BECHERINI, *I Manoscritti e le Stampe musicali della Biblioteca del Conservatorio «L. Cherubini» di Firenze*, «La Bibliofilia», LXVI, 1964, pp. 255-299.

- BECHERINI, *Nazionale* BIANCA BECHERINI, *Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Kassel, Bärenreiter, 1959.
- BROWN HOWARD MAYER BROWN, *Instrumental Music Printed Before 1600*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1965.
- Census* *Census Catalogue of Manuscripts Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, 5 voll., American Institute of Musicology, Hänssler, 1979-1988.
- FENLON-HAAR IAIN FENLON - JAMES HAAR, *The Italian Madrigal in the early Sixteenth Century. Sources and Interpretation*, Cambridge-London, Cambridge University Press, 1988, (edizione italiana *L'invenzione del madrigale italiano*, Torino, Einaudi 1992, Piccola Biblioteca Einaudi, 570).
- GANDOLFI R. GANDOLFI - C. CORDARA - A. BONAVENTURA, *Catalogo delle opere musicali teoriche pratiche di autori vissuti sino ai primi decenni del secolo XIX. Biblioteca del Conservatorio di musica di Firenze*, Parma, 1929 (ristampa anastatica Bologna, Forni, Bibliotheca Musica Bononiensis, I, n. 11).
- IUPI *Incipitario unificato della poesia italiana*, a cura di Marco Santagata, Modena, Panini, 1988.
- JEPPESSEN, *Frot. (I), Frot. II, Frot. III* KNUD JEPPESSEN, *La Frottola. Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*, Aarhus Universitet, 1968 («Acta Jutlandica», XL, 2); *La Frottola II. Zur Bibliographie der handschriftlichen musikalischen Überlieferung des weltlichen italienischen Lieds um 1500*, Aarhus Universitet, 1969 («Acta Jutlandica», XLI, 1); *La Frottola III. Frottola und Volkslied: zur musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola*, Aarhus Universitet, 1970 («Acta Jutlandica», XLII, 1).
- NV EMIL VOGEL - ALFRED EINSTEIN - FRANCOIS LESURE, CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700. Nuova edizione interamente rifatta e aumentata con gli indici dei musicisti, poeti, cantanti e dei capoversi dei testi letterari*, Genève, Minkoff, Pomezia, Staderini, 1977.

- RISMA I *Répertoire International des Sources Musicales, A I: Einzeldrucke vor 1800*, 9 voll. + 2 voll. di supplemento (lettere A-L), Kassel, Bärenreiter, 1971-1992.
- RISMB I *Répertoire International des Sources Musicales, BI: Recueils imprimés XVI^e-XVII^e siècles*, ouvrage publié sous la direction de François Lesure, München - Duisburg, Henle, 1960.
- RISMB IV⁵ *Répertoire International des Sources Musicales, B IV⁵, Manuscrits de musique polyphonique XV^e et XVI^e siècles, Italie*, catalogue par Nanie Bridgman, München, Henle, c1991.
- RISMB VII *Répertoire International des Sources Musicales, B VII: Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts*, beschreibender Katalog von Wolfgang Boetticher, München, Henle, 1978.
- SARTORI, *Bibliografia* CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Firenze, Olschki, 1948, («Biblioteca di Bibliografia Italiana», XVIII); *Nuove conclusive aggiunte alla "Bibliografia del Petrucci"*, in: *Collectanea Historiae Musicae I*, Firenze, Olschki, 1953, pp. 175-210.
- VOGEL EMIL VOGEL, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700*, 2 voll., Berlin, 1892; ristampa mit Nachträgen von prof. Alfred Einstein, 2 voll., Hildesheim, Olms, 1962.

II. TESTIMONI

A. Manoscritti

- Bc18 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. Q 18 (olim 143).
 JEPPESEN: Bo.II; *Census I*, pp. 72-73 e IV, pp. 276-277:
 BoIC Q18; RISM B/IV⁵, p. 45: I-Bc 18.

- Bc21 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. Q 21 (4 fascicoli C.A.T.B.).
JEPPESEN: Bo.I; *Census* I, pp. 74-75 e IV, pp. 278: BolC Q21; FENLON-HAAR, pp. 137-142; RISM B/IV⁵, p. 60: I-Bc 21.
- BEc396* Belluno, Biblioteca Comunale, ms. 396.
- Bu17 Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, Ms. F.X.17-20 (4 fascicoli C.A.T.B.).
JEPPESEN: Ba.V; *Census* I, pp. 31-32 e IV, pp. 242-243.
- Bu22 Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, Ms. F.X.22-24 (3 fascicoli C.A.B.).
JEPPESEN: Ba.IV; *Census* I, p. 33 e IV, pp. 244-245.
- CnCap Chicago, Newberry Library, Special Collections, Ms. Lute Codex Vincenzo Capirola.
JEPPESEN: Chi.; RISM B/VII, pp. 79-80.
Edizione facsimile: CAPIROLA, *CnCap*.
- Fc2440 Firenze, Biblioteca del Conservatorio di Musica «Luigi Cherubini», ms. Basevi 2440.
Jeppesen: Fi.V; *Census* I, p. 234 e IV, p. 376: FlorC 2440; RISM B/IV⁵, pp. 125-129: I-Fc2440; Fenlon-Haar, pp. 159-163
- Fc2441 Firenze, Biblioteca del Conservatorio di Musica «Luigi Cherubini», ms. Basevi 2441.
JEPPESEN: Fi.VI; *Census* I, p. 235: FlorC 2441; RISM B/IV⁵, p. 129: I-Fc 2441.
- Fn27 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Panciatichi 27.
JEPPESEN: Fi.II; *Census* I, p. 232 e IV, pp. 375-376: FlorBN Panc. 27; RISM B/IV⁵, p. 141: I-Fn 27.
- Fn111 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliabechi XIX.111 (3 fascicoli: C.A.T.)
JEPPESEN: Fi.VII; *Census* I, p. 224 e IV, p. 371: FlorBN Magl. 111; FENLON-HAAR, p. 168.

- F_n230 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Banco Rari 230 (*olim* Magliabechi XIX.141).
 JEPPESEN: Fi.I; *Census* I, p. 221 e IV, p. 370: FlorBN BR 230; RISM B/IV⁵, p. 195: I-F_n 230.
 Edizione facsimile: D'ACCONE, *F_n 230*.
- F_n337 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Banco Rari 337 (*olim* Palatino 1178; fascicolo del B.).
 JEPPESEN: Fi.III; *Census* I, pp. 221-222 e IV, p. 370: FlorBN BR 337; RISM B/IV⁵, p. 208: I-F_n 337.
- Lbl3051 London, British Library, Reference Division, Department of Manuscripts, Ms. Egerton 3051.
 JEPPESEN: Lo.; *Census* II, pp. 88-89: LonBLE 3051; sigla RISM: GB-Lbm 3051.
- Mp1335 Madrid, Palacio Real, Biblioteca, ms. 1335 (*olim* 2-I-5) («Cancionero de Palacio»)
 JEPPESEN: Ma.; *Census* II, pp. 135-136 e IV, p. 436: MADP 1335; sigla RISM: E-Mp 1335.
 Edizione moderna: ANGLÉS-ROMEU FIGUERAS, Mp 1335.
- MNc4 Mantova, Biblioteca Comunale, ms. A.I.4.
- Md3 Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale, Librone 3 (*olim* 2267).
Census II, p. 152: MilD 3; RISM B/IV⁵, p. 248: I-Md 2267.
 Edizione facsimile: BROWN, *Md2267*.
- Md4 Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale, Librone 4 (*olim* 2266).
Census II, p. 153: MilD 4; RISM B/IV⁵, p. 248: I-Md 2266.
 Edizione facsimile: CICERI-MIGLIAVACCA, *Liber*.
- Mt55 Milano, Biblioteca Trivulziana e Archivio Storico Civico, ms. 55 (*olim* I 107).
 JEPPESEN: Mi.; *Census* II, p. 155: MilT 55; RISM B/IV⁵, p. 252: I-Mt 55.
 Edizioni moderne: JEPPESEN III; GIAZOTTO, *Musurgia*
- PEc431 Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms. 431 (*olim* G.20).
 JEPPESEN: Per.; *Census* III, pp. 43-44 e IV, p. 465: PerBC 431; RISM B/IV⁵, p. 328: I-PEc 431.

- Pn27 Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Rés Vmd 27.
Edizione facsimile: LESURE, *Pn27*.
- Pn676 Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, Fonds du Conservatoire, ms. Rés. Vm⁷ 676.
JEPPESEN: Pa.; *Census III*, pp. 14-15 e IV, p. 462: PARISBNC 676; sigla RISM: F-Pn 676.
Edizione facsimile: LESURE, *Pn 676*.
- Rp940 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske Musikbibliothek, Ms. A.R. 940-941 (5 fascicoli C.A.T.B.Q.).
JEPPESEN: Re.I; *Census III*, pp. 91-92 e IV, p. 470.
- SGs463 Sankt Gall, Stiftsbibliothek, Ms. 463 («Tschudi Liederbuch»; C e A).
JEPPESEN: S.Ga; *Census III*, pp. 146-149 e IV, p. 475: SGallS 463; sigla RISM: CH-SGs 463.
- Vc32 Venezia, Biblioteca del Conservatorio di musica «Benedetto Marcello», Fondo Torre Franca, ms. B 32 (fascicolo del T.).
FENLON-HAAR, pp. 188-190.

B. Stampe

- AnI *Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto*, Roma, Andrea Antico, 9 ottobre 1510 (esemplare completo in CH-Bu).
JEPPESEN: Ba.; RISM B I: 1510
- BosI *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto libro primo. Francisci Bossinensis opus*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 27 marzo 1509 (esemplari completi in A-Wn, E-S, F-Pn, mentre l'esemplare di Us-Cn è rovinato e parzialmente illeggibile nelle cc. 1-9).
JEPPESEN: Pe.E; RISM B I; 1509³; SARTORI: 45; BROWN: 1509¹.
Edizione facsimile: Genève, Minkoff, 1978.
Edizione moderna: DISERTORI, *Bos I/II*.

- BosII *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto libro secondo. Francisci Bossinensisopus*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 10 maggio 1511 (esemplare completo in I-Mb).
 JEPPESEN: Pe.F; RISM B I: 1511; SARTORI: 46; BROWN: 1511¹¹.
 Edizione facsimile: Genève, Minkoff, 1983.
 Edizione moderna: DISERTORI, *Bos I/II*.
- Dal *Intabulatura de lauto libro quarto: Padoane diverse. Calate a la spagnola. Calate a la taliana. Tastar de corde con li soi recercardrietro. Frottole. Ioanambrosio*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 31 dicembre 1508 (esemplari completi in A-Wn, B-Br e Us-Cn).
 JEPPESEN: Pe.K; SARTORI: 43; BROWN: 1508².
 Edizione facsimile: Genève, Minkoff, 1980.
- DaRub *Opera nova Composta per Diversi auctori. zoe Sonetti. Capituli. Stramboti. Et barzelette*, Bologna, Giustiniano Da Rubiera, 13 ottobre 1502.
- Ma *Frotolanova*, Aldo Manuzio, 1499?
- PeI
 (PeIW, PeIM) *Frottole libro primo*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 28 novembre 1504 (esemplari completi in A-Wn, D-Mbs).
 JEPPESEN: Pe.I; RISM B I: 1504⁴; SARTORI: 16.
 Edizioni moderne: CESARI-DISERTORI-MONTEROSSO, *PeI-III*; SCHWARTZ, *PeI/IV*.
- PeII, PeI²
 (PeI²W, PeI²R) *Frottole libro secondo*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 8 gennaio 1504 s.v. (=1505; esemplare completo in D-Mbs). Ristampato il 29 gennaio 1507 s.v. (=1508; esemplari completi in A-Wn, D-Rp).
 JEPPESEN: Pe.II; RISM B I: 1505³, 1508²; SARTORI: 17, 40.
 Edizione moderna: CESARI-DISERTORI-MONTEROSSO, *PeI-III*.
- PeIII, PeII²
 (PeII²W, PeII²R) *Frottole libro tertio*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 6 febbraio 1504 s.v. (=1505; esemplare completo in D-Mbs). Ristampato il 26 novembre 1507 (esemplari completi in A-Wn, D-Rp).
 JEPPESEN: Pe.III; RISM B I: 1505⁴, 1507¹; SARTORI: 18, 35.
 Edizione moderna: CESARI-DISERTORI-MONTEROSSO, *PeI-III*.

- PeIV, PeIV² *Strambotti, ode, frottole, sonetti. Et modo de cantar versi latini e capituli. Libro quarto*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 1505 (esemplare mutilo delle cc. 49 e 56 in D-Mbs). Ristampato il 31 luglio 1507 (esemplare completo in A-Wn).
JEPPESEN: Pe.IV; RISM B I: 1505^b, 1507²; SARTORI: 19, 34.
Edizione moderna: SCHWARTZ, *PeI/IV*.
- PeV
(PeVW, PeVM, PeVP) *Frottole libro quinto*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 23 dicembre 1505 (esemplari completi in A-Wn, D-Mbs, mentre l'esemplare di F-Psg manca delle cc. 1-8, 19-22 e 25-56).
JEPPESEN: Pe.V; RISM B I: 1506³; SARTORI: 24.
- PeVI
(PeVIW, PeVIM) *Frottole libro sexto*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 5 febbraio 1505 s.v. (=1506; esemplari completi in A-Wn, D-Mbs).
JEPPESEN: Pe.VI; RISM B I: 1506³; SARTORI: 25.
- PeVII *Frottole libro septimo*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 6 giugno 1507 (esemplare completo in D-Mbs).
JEPPESEN: Pe.VII; RISM B I: 1507³; SARTORI: 33.
- PeVIII *Frottole libro octavo*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 21 maggio 1507 (esemplare completo in D-Mbs).
JEPPESEN: Pe.VIII; RISM B I: 1507⁴; SARTORI: 32.
- PeIX
(PeIXW, PeIXM) *Frottole libro nono*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 22 gennaio 1508 s.v. (=1509; esemplari completi in A-Wn, D-Mbs).
JEPPESEN: Pe.IX; RISM B I: 1509²; SARTORI: 44.
- Rhau *Symphoniae iucundae...*, Wittenberg, Rhau, 1538 (esemplare in D-Dl, HB, J, Mbs, ROu e Z).
Jeppesen: Mü.; RISM B I: 1538⁸.
- VeI *Il primo libro de madrigali di Verdelotto*, Venezia, Andrea Antico (G.A. Nicolini e fratelli da Sabio, 1533 (esemplari in F-Pthibault[B.], GB-Lbl[A.], I-Rluisi[T.]).
RISM A I: V 1218; B I: 1533²; NV: 2866; FENLON-HAAR, pp. 296-299.
Ristampato nel 1537 con il titolo *Il primo libro de madrigali di Verdelotto. Novamente stampato, et con somma diligentia corretto*, Venezia, Ottaviano Scotto, 1537 (esemplari in D-Rp [C.B.], I-Bc, I-Fn[B.])
Jeppesen: Verd.I; RISM A I: V 1219; B I: 1537⁹; NV: 2867.

Wer *La battaglia taliana composta da M. Mathias Fiamengo maestro di cappella del domo di Milano, con alcune villotte piacevole novamente con ogni diligentia stampate et corrette. A quattro voci*, Antonio Gardano, 1549 (esemplari in D-W, F-Pmeyer [A.B.], GB-Lbl [C.], I-Bc [A.T.B.]). Ristampa del 1550 e, accresciuta, nel 1551 col seguente frontespizio: *La battaglia taliana composta da M. Mathias Fiamengo maestro di cappella del domo di Milano. Con alcune villotte piacevole novamente con ogni diligentia ristampate et corrette. Aggiuntovi anchora una villotta alla padovana con quatro parte. A quattro voci*, Venezia, Antonio Gardano, 1551 (esemplari in B-Br [C.A.B.], D-Mbs, I-Bc [A.] e US-BE [T.]). RISM A I: M 1404-1406; RISM B I: 1551²³; NV: 1313-1315.

III. BIBLIOGRAFIA (ARTICOLI, EDIZIONI FACSIMILI E MODERNE, MONOGRAFIE)

- ANGLÉS-ROMEU
FIGUERAS, *Mp1335* *La Música en la Corte de lo Reyes Catolicos, II-IV: Cancionero Musical de Palacio*, 3 voll. in 4 tomi, voll. 1-2 (musiche) a cura di Higinio Anglés, vol. 3 (testi) a cura di José Romeu Figueras, Barcelona-Madrid, Instituto Español de Musicología, 1947-1965 («Monumentos de la Música Española» 5, 10, 14/1-2).
- ATLAS, *Rvat27* ALAN W. ATLAS, *The Cappella Giulia Chansonnier (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C.G.XIII.27)*, 2 voll., Brooklyn (N.Y.), The Institut of Mediaeval Music, 1975-76.
- BARASSI, *Mp1335* ELENA FERRARI BARASSI, *Frottole en el "Cancionero musical de Palacio"*, «Revista de Musicología», XVI/3, 1993, *Actas del XV Congreso de la Sociedad internacional de musicología, "Culturas musicales del mediterraneo y sus ramificaciones"*, Madrid, 3-10 aprile 1992, pp. 1482-1498.
- BARASSI, *Frottole* ELENA FERRARI BARASSI, *Alcune frottole "petrucciane" fra Italia, Spagna e Germania*, «Nuova rivista musicale italiana», in corso di stampa.
- BARBLAN, *Corte sforzesca* GUGLIELMO BARBLAN, *Vita musicale alla cortesforzesca*, in: *Storia di Milano*, vol. IX, Milano, 1961, pp. 787-852.

- BARBLAN, *Milano* GUGLIELMO BARBLAN, *La vita musicale in Milano nella prima metà del Cinquecento*, in: *Storia di Milano*, vol. IX, Milano, 1961, pp. 853-895.
- BASILE, *Tebaldeo* TANIA BASILE, *Per il testo critico delle rime del Tebaldeo*, Messina, Centro di studi umanistici, 1983.
- BERTOLOTTI, *Musici* ANTONIO BERTOLOTTI, *Musici alla corte dei Gonzaga a Mantova dal sec. XV al XVIII*, Milano, 1890 (ristampa anastatica Bologna, Forni, 1969; ristampa anastatica con introduzione di Pierre Tagmann, Genève, Minkoff, 1978).
- BOORMAN, *Limitations* STANLEY BOORMAN, *Limitations and extensions of filiation technique*, in: *Music in medieval and early modern Europe. Patronage, sources and textes*, ed. by Iain Fenlon, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 326-339.
- BOSI, *Facsimile* FRANCISCUS BOSSINENSIS, *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto libro primo*. Genève, Minkoff, 1977, edizione facsimile.
- BOSII, *Facsimile* FRANCISCUS BOSSINENSIS, *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto libro seconda*. Genève, Minkoff, 1982, edizione facsimile.
- BRANCACCI, *Sonetto* FIORELLA BRANCACCI, *Il sonetto nei Libri di frottole di O. Petrucci (1504-1514)*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXV, 1991, pp. 177-215 e XXVI, 1992, pp. 441-468.
- BRIDGMAN, *Pn676* NANIE BRIDGMAN, *Un manuscrit italien du début du XVI^e siècle à la Bibliothèque Nationale (Département de la musique, Rés. Vm⁷ 676)*, «Annales Musicologiques» I, 1953, pp. 177-267 e IV, 1956, pp. 259-260.
- BROWN, *Music* HOWARD MAYER BROWN, *Music in the Renaissance*, Englewood, Prentice-Hall, 1976, (Prentice-Hall History of Music Series).
- BROWN, *Md3* *Milan, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale, Librone 3 (olim 2267)*, introduction by Howard Mayer Brown, (Renaissance Music in Facsimile, 12c), New York & London, Garland, 1987, edizione facsimile.

- CANAL, *Mantova* PIETRO CANAL, *Della musica in Mantova*, Mantova, 1881 (ristampa anastatica Bologna, Forni, Bibliotheca Musica Bononiensis, III, n. 44).
- CAPIROLA, *CnCap* *Compositione di Messer Vincenzo Capirola*, Firenze, S.P.E.S., 1981.
- CARRAI, *Canti carnascial.* STEFANO CARRAI, *Momenti e problemi del canto carnascialesco fiorentino*, in: *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, congresso internazionale di studi, Firenze, 15-17 giugno 1992, a cura di Piero Gargiulo, Firenze, Olschki, 1993, («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 30), pp. 119-129.
- CATTIN, *Quattrocento* GIULIO CATTIN, *Il Quattrocento*, in: *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 265-318.
- CATTIN, *Rimatori* GIULIO CATTIN, *Nomi di rimatori per la polifonia profana italiana del secondo Quattrocento*, «Rivista Italiana di Musicologia» XXV, 1990, pp. 209-311.
- CESARI, *Musica* GAETANO CESARI, *Musica e musicisti alla corte sforzesca*, «Rivista Musicale Italiana», XXXIX/1, 1922, pp. 1-53.
- CESARI-MONTEROSSO, *PeI-III* *Le Frottole nell'Edizione principe di Ottaviano Petrucci. Tomo I (Libri 1-3)*, a cura di Gaetano Cesari e Raffaello Monterosso, con uno studio di Benvenuto Disertori, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1954 («Instituta et Monumenta», I, 1).
- Chanson & Madrigal* *Chanson & Madrigal 1480-1530. Studies in comparison and contrasts*, ed. by James Haar, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1964.
- CIAN, *Rime* BARTOLOMEO CAVASSICO, *Le rime*, a cura di V. Cian, Bologna, Romagnoli, 1894, (ristampa anastatica Bologna, Forni 1969, «Scelta di curiosità...», CCXLVI-CCXLVII).
- CICERI-MIGLIAVACCA, *Md4* *Liber Capelle Ecclesie maioris Quarto Codice di Gaffurio*, a cura di Angelo Ciceri e Luciano Migliavacca, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo, (Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense).

- D'ACCONNE, *Fn230* *Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Banco Rari 230*, edizione facsimile, introduction by Frank A. D'Accone, (*Renaissance Music in Facsimile*, 4), New York & London, Garland, 1986, edizione facsimile.
- DAL, *Facsimile* *Intabulatura de lauto libro quarto: Padoane diverse. Calate a la spagnola. Calate a la taliana. Tastar de corde con li soi recercar drietro. Frottole. Ioanambrosio*. Genève, Minkoff, 1980, edizione facsimile.
- D'ALESSI, *Z. Bisan* GIOVANNI D'ALESSI, *Zanin Bisan*, «Note d'Archivio per la Storia musicale», VIII, 1931, pp. 21-33.
- DAMERINI, *Regio* ADELMO DAMERINI, *Il Regio Conservatorio L. Cherubini di Firenze*, Firenze, Le Monnier, 1941.
- DAVARI, *Musica* STEFANO DAVARI, *La musica a Mantova*, a cura di Gherardo Ghirardini, Mantova, Baruffaldi, 1975.
- DISERTORI, *Bos I-II* BENVENUTO DISERTORI, *Le Frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis* Milano, Ricordi, 1964 («Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana», n.s. vol.III).
- EINSTEIN, *Madrigal* ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, 3 voll., Princeton, Princeton University Press, 1949.
- EINSTEIN, *AnI* ALFRED EINSTEIN, *Andrea Antico's "Canzoni Nove" of 1510*, «The Musical Quarterly», XXXVII, 1951, pp. 330-339.
- FENLON, *Mantova* IAIN FENLON, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500* (traduzione italiana di *Music and Patronage in Sixteenth Century Mantua*, 2 voll., Cambridge, Cambridge University Press, 1980), Bologna, Il Mulino, 1992, (l'edizione italiana comprende il solo primo volume).
- FORSCHER WEISS, *Bc18* SUSAN FORSCHER WEISS, *Bologna Q18: some reflections on content and context*, «Journal of the American Musicological Society», XLI, 1988, pp. 63-101.
- GALLICO, *MNc4* CLAUDIO GALLICO, *Un libro di poesie per musica dell'epoca di Isabella d'Este*, Mantova, Bollettino Storico Mantovano, 1961.

- GALLICO, *Rinascimento* CLAUDIO GALLICO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Torino, ed. 1982², (Storia della musica, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. III).
- GALLICO, *Laboratorio* CLAUDIO GALLICO, *Dal laboratorio di Ottaviano Petrucci: immagine, trasmissione e cultura della musica*, «Rivista italiana di musicologia», 1982, pp. 187-206.
- GARBEROGLIO, *Fc2441* SERENA GARBEROGLIO, *Il codice Basevi 2441, Edizione critica di testi e musiche*, tesi di laurea, Università degli studi di Padova, a.a. 1993-1994.
- GHISI, *Canti carnascial.* FEDERICO GHISI, *I Canti Carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo*, Firenze, Olschki, 1937.
- GIAZOTTO, *Musurgia* REMO GIAZOTTO, *Musurgia Nova*, Milano, Ricordi, 1959.
- GOMBOSI, *CnCap* *Compositione di meser Vincenzo Capirola, lute-book (1517)*, edited by Otto Gombosi, Nevelly-sur-Seine: Société de musique d'autrefois, 1955.
- HERNON, *PEc431* MICHAEL A. HERNON, *Perugia MS 431 (G 20): A Study of the Secular Italian Pieces*, Ph. D. diss.; George Peabody College for Teachers, 1972.
- JEPPESEN, *Md1-3* KNUD JEPPESEN, *Die 3 Gafurius-Codices der Fabbrica del Duomo, Milano*, «Acta musicologica», III, 1931, pp. 14-28.
- JEPPESEN, *Laude* KNUD JEPPESEN, *Die Mehrstimmige Italienische Laude um 1500*, København-Leipzig, 1935 (ristampa anastatica Bologna, AMIS, 1971).
- LESURE, *Pn676* FRANCOIS LESURE, *Manuscrit italien de Frottole (1502): facsimilé du Ms de la Bibliothèque Nationale, Paris, Rés Vm⁷ 676*, Genève, Minkoff, 1979, edizione facsimile.
- LESURE, *Pn27* *Tablature de luth italienne, cent dix pièces pour luth seul et accompagnements pour luth d'œuvres vocales*, [con una introduzione di François Lesure], Genève, Minkoff, 1981, edizione facsimile.
- LUISI, *Prassi* FRANCESCO LUISI, *La frottola nella prassi esecutiva coeva*, «Il Flauto Dolce», III/4, 1973-74, pp. 1-6.

- LUI SI, *Alterazioni I* FRANCESCO LUISI, *L'uso delle alterazioni nella prassi esecutiva della musica del Cinquecento*, «Il Flauto Dolce», VI, 1976, pp. 1-8.
- LUI SI, *Musicavocale* FRANCESCO LUISI, *Del cantar a libro ... o sulla viola. La musica vocale nel Rinascimento. Studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI*, Torino, ERI, 1977.
- LUI SI, *Alterazioni II* FRANCESCO LUISI, *Le alterazioni nella musica di Palestrina*, in: *Atti del convegno di studi palestriniani (28 settembre-2 ottobre 1975)*, a cura di Francesco Luisi, Palestrina, 1977.
- LUI SI, *Vnm 1795* FRANCESCO LUISI, *Apografo miscellaneo marciano. Frottole Canzoni e Madrigali con alcuni alla pavana in villanesco. Edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795-1798*, Venezia, Fondazione Levi, 1979.
- LUI SI, *Vc32* FRANCESCO LUISI, *Una sconosciuta fonte per la Canzone vocale e proto-madrigalistica redatta intorno al 1530 (Venezia, Biblioteca del Conservatorio, Torr. Ms. B.32)*, «Note d'Archivio per la Storia Musicale», n. s., IV, 1986, pp. 9-104.
- LUI SI, *AnLiut* FRANCESCO LUISI, *Frottole di B. Tromboncino e M. Cara «per cantar et sonar col lauto». Saggio critico e scelta di trascrizioni*, Roma, Torre d'Orfeo, 1987.
- LUI SI, *Contributi* FRANCESCO LUISI, *Contributi minimi ma integranti. Note su Pietrobono, Niccolò Tedesco, Giacomo da Bologna e la prassi musicale a Ferrara nel Quattrocento, con altre notizie sui Bonfigli costruttori di strumenti*, in: *Studi in onore di Giulio Cattin*, Roma, Torre d'Orfeo, 1990, (Istituto di Paleografia Musicale, Serie III/1), pp. 29-52.
- LUI SI, *Rappresentazioni* FRANCESCO LUISI, *La frottola nelle rappresentazioni popolari esche coeve*, in: *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia*, vol. II, Torino, EdT, 1990, pp. 232-235.
- LUI SI, *Origini* FRANCESCO LUISI, *Musica in commedia nel primo cinquecento*, in: *Origini della Commedia nell'Europa del Cinquecento*, Roma, 1993, pp. 259-311.

- LUISI, *Moti* FRANCESCO LUISI, "Moti confecti, zoè frotole". *Dal genere letterario alla codificazione musicale: esegesi, trasmissione e recezione* in: *Trent'anni di musicologia, studi in onore di F. Alberto Gallo*, Roma, Torre d'Orfeo, 1996.
- LUISI, *Questioni* FRANCESCO LUISI, *Questioni di ecdotica in rapporto alla prassi compositiva del repertorio profano italiano della fine del Quattrocento*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Lucca, LIM, 1995, pp. 389-403.
- LUISI, *In margine* FRANCESCO LUISI, *In margine al repertorio frottolistico: citazioni e variazioni*, «Musica e Storia», 1996, in corso di stampa.
- LUZIO-RENIER, *Delle relazioni* ALESSANDRO LUZIO-RODOLFO RENIER, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, «Archivio storico lombardo», serie II, VII, 1890, pp. 74-119.
- MANACORDA, *Galeotto* GIUSEPPE MANACORDA, *Galeotto del Carretto poeta lirico e drammatico monferrino*, «Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino», serie II, XLIX, 1900, pp. 46-125.
- NOBLITT, *Ambrosian* THOMAS NOBLITT, *The Ambrosian Motetti Missales repertory*, «Musica Disciplina», XXII, 1968, pp. 77-103.
- OSTHOFF, *Theatergesang* WOLFGANG OSTHOFF, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischer Renaissance* 2 voll., Tutzing, Schneider, 1969.
- PAGANUZZI, *Notizie* ENRICO PAGANUZZI, *Notizie veronesi su Marco Cara e Michele Pesenti*, «Rivista Italiana di Musicologia», XII, 1977, pp. 7-24.
- PIRROTTA, *Li due Orfei* NINO PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975².
- PIRROTTA, *Medioevo* NINO PIRROTTA, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984.
- PIRROTTA, *Poesia* NINO PIRROTTA, *Poesia e musica e altri saggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

- PRIZER, *Court. Past.* WILLIAM F. PRIZER, *Courtly Pastimes. The Frottole of Marchetto Cara*, Ann Arbor (Mich.), UMI Research Press, 1980.
- PRIZER, *Isabella* WILLIAM F. PRIZER, *Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara*, «Journal of the American Musicological Society», XXXVIII, 1985, pp. 1-33.
- PRIZER, *Unwritten Tradition* WILLIAM F. PRIZER, *The Frottola and the Unwritten Tradition*, «Studi Musicali», XV, 1986, pp. 3-38.
- PRIZER, *Music* WILLIAM F. PRIZER, *Music at the Court of the Sforza: The Birth and Death of a Musical Center*, «Musica Disciplina», XLIII, 1989, pp. 141-193.
- PRIZER, *Pn676* WILLIAM F. PRIZER, *Paris, Bibliothèque Nationale, Rés Vm⁷ 676 and music at Mantua*, in: *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia*, vol. II, Torino, EdT, 1990, pp. 235-239.
- REESE, *Medioevo* GUSTAVE REESE, *La musica nel Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1980, (traduzione italiana di *Music in the Middle Ages*, New York, Norton & C., 1940).
- REESE, *Rinascimento* GUSTAVE REESE, *La musica nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 1990, (traduzione italiana di *Music in the Renaissance*, New York, Norton & C., 1959²).
- RENIER, *Saggio* RODOLFO RENIER, *Saggio di rime inedite di Galeotto del Carretto*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», III, 1885, pp. 231-252.
- RIFKIN, *Concordances* JOSHUA RIFKIN, *Scribal Concordances for Some Renaissance Manuscripts in Florentine Libraries*, «Journal of the American Musicological Society», XXVI, 1973, pp. 305-326.
- ROSSI, *DaRub* ANTONIO ROSSI, "Opera Nova composta per diversi auctori" *Un'antologia del 1502*, in: *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di Marco Santagata e Amedeo Quondam, Modena, Panini, 1989, pp. 157-176.

- RUBSAMEN, *Lit. Sources* WALTER H. RUBSAMEN, *Literary Sources of Secular Music in Italy (ca. 1500)*, University of California, 1943, (ristampa New York, Da Capo Press Music, 1972).
- SARTORI, *Md4* CLAUDIO SARTORI, *Il quarto codice di Gaffurio non è del tutto scomparso*, in: *Collectanea Historiae Musicae*, I, Firenze, Olschki, 1953, pp. 25-44.
- SARTORI, *Cappella* CLAUDIO SARTORI, *La cappella Musicale del Duomo di Milano: Catalogo delle Musiche dell'Archivio* Milano, a cura della Veneranda Fabbrica del Duomo, 1957.
- SCHERING, *Geschichte* ARNOLD SCHERING, *Geschichte der Musik in Beispielen, Quellennachweis und Revisionsbemerkungen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, c1931.
- SCHWARTZ, *Frottole* RUDOLF SCHWARTZ, *Die Frottole im 15. Jahrhundert*, «Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft», II, 1886, pp. 427-466.
- SCHWARTZ, *PeI/IV* RUDOLF SCHWARTZ, *Ottaviano Petrucci. Frottole, Buch I und IV*, hrsg. von Rudolf Schwartz, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1935 («Publikationen älterer Musik», VIII), edizione anastatica Hildesheim, Olms, 1967.
- SINGLETON, *Canti carnascial.* CHARLES SINGLETON, *Canti carnascialeschi del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1936.
- SINGLETON, *Nuovi canti* CHARLES SINGLETON, *Nuovi canti carnascialeschi del Rinascimento*, Modena, 1940.
- STAEHELIN, *Lbl3051* MARTIN STAEHELIN, *Eine Florentiner Musik-Handschrift aus der Zeit um 1500*, «Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft», 1972, pp. 55-81.
- THIBAUT, *Pn27* GENÉVIÈVE THIBAUT, *Un manuscrit italien pour luth des premières années du XVI^e siècle*, in: *Le Luth et sa musique*, études réunies et présentées par Jean Jacquot, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1958, pp. 43-76.
- VELA, *Trestudi* CLAUDIO VELA, *Tre studi sulla poesia per musica*, Pavia, Aurora, 1984.

1. DESCRIZIONE DEL MANOSCRITTO

Il manoscritto oggetto del nostro studio è attualmente conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di musica «Luigi Cherubini» di Firenze, ove è collocato con la segnatura *Fondo Basevi numero 2441*; più precisamente esso è posto nella cassaforte dell'Istituto con l'indicazione «cassaforte 67». Sul dorso si trovano tre etichette: la prima segnatura, «Istituto di Firenze B 2441», un'indicazione, probabilmente anteriore, «MUS. ANT. M.S», e la seconda segnatura, «cassaforte 67». Il manoscritto rimase danneggiato nell'alluvione di Firenze del 4 novembre 1966 e fu fatto restaurare negli anni immediatamente successivi (1967-1968), su indicazione dell'allora bibliotecario Mario Fabbri, dallo studio Lanteri e Betti di Firenze: oggi, dopo il restauro, si presenta in ottime condizioni di conservazione. Esso proviene dalla collezione di Abramo Basevi, musicista ed appassionato ricercatore di testimoni musicali, vissuto tra il 1818 ed il 1885,¹ la cui ricchissima raccolta fu donata, come lascito testamentario, alla Biblioteca dell'allora Regio Istituto musicale di Firenze, andando così a costituire l'omonimo fondo. Purtroppo non è stato possibile reperire alcuna notizia sulle vicende che precedettero l'acquisizione del manoscritto da parte del musicofilo fiorentino. Infatti Basevi non allegò alla donazione alcun documento che chiarisse i modi di reperimento del suo ingente patrimonio.²

La legatura è il risultato dell'accurato lavoro di restauro operato negli anni successivi all'alluvione e presenta un'elegante copertina in pelle marrone di dimensioni, altezza per base, mm. 152 x 214, con tre fogli di guardia. La cucitura operata dal restauratore è però molto stretta e, impedendo l'apertura completa del codice, nasconde una limitata sezione interna delle carte. Sulla carta 1r, già provvista di pentagrammi, si legge la seguente didascalia: «Musica antica - a 4 parti cantanti / con le parole / dell' (*sic*) secolo circa il 1460»; tale indicazione, che per quanto attiene alla data di redazione appare del tutto errata, risalirebbe, secondo le indicazioni dello Jeppesen,³ al secolo scorso e potrebbe forse essere opera dello stesso Abramo Basevi. Però l'esame diretto del testimone pone in luce alcune curiosità: innanzitutto l'inchiostro della didascalia si presenta di due tipi, uno più scuro per le parole «Musica antica / ... / dell' ... circa il 1460» e l'altro più chiaro per «a 4 parti cantanti / con le parole / ... secolo ...»; inoltre ai due inchiostri sembrano corrispondere mani differenti: con ciò si chiarirebbe la genesi di un'espressione tanto incerta, anche se aumenterebbero i problemi di individuazione degli autori.

Per quanto riguarda la filigrana invece non ci è stata permessa la rilevazione

¹ Per altre notizie sulla figura di questo critico musicale e compositore si possono vedere: DAMERINI, *Regio* p. 13 e A. PIRONTI, *Basevi, Abramo*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, VII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 67-68 e M. DE ANGELIS, *Basevi, Abramo*, in: *DEUMM, Le biografie*, I, Torino, 1985, pp. 343-344.

² Queste notizie mi sono state fornite dal prof. Vinicio Gai, bibliotecario del Conservatorio di Firenze.

³ JEPPESEN, *Frot. II*, p. 50.

a calco per la grande ed attenta cura con cui è conservato il testimone; l'osservazione delle carte ha comunque evidenziato una figura posta centralmente sulla parte superiore e divisa nella metà dal margine della carta. L'immagine che si evince non pare completamente corrispondere alla descrizione di Jeppesen, il quale, tuttavia, nonostante la possibilità dell'esame diretto, ebbe parecchi problemi nel distinguere: «Das Papier zeigt eine Wassermarke, die sich leider sehr schwierig bestimmen lässt — vielleicht könnte sie einen Skorpion (oder etwas Ähnliches) mit einem darüber angebrachten Kreuz darstellen — es ist mir aber nicht gelungen, sie zu identifizieren»,⁴ dunque lo Jeppesen ha individuato una sorta di scorpione con una croce posta sopra il disegno, che noi, però, non siamo riusciti in alcun modo a rilevare. Abbiamo potuto comunque riscontrare con una certa sicurezza la presenza del marchio rispettivamente nelle seguenti carte: 10, 12, 34, 44, 50, 58, 60 e 68. Tuttavia, alla carta 15, pur con una certa difficoltà, abbiamo notato, in una posizione leggermente più bassa rispetto al centro della carta, un altro disegno, più piccolo del primo ed assai meno accertabile se non con vaghe supposizioni che preferiamo non proporre; ma la presenza al suo fianco di lettere riconduce, con molta probabilità, alla coincidenza di questo marchio con la contromarca, il cui preciso esame potrebbe definire il nome della cartiera produttrice dei fogli del codice.

Il manoscritto consta di 72 carte ed appare omogeneo, ossia ideato come singola unità codicologica, in fascicoli legati; le carte sono provviste di una numerazione a matita posta nella carta *recto*, in basso a sinistra, certamente successiva alla sua redazione originaria; esse sono accuratamente rifilate ed ornate di azzurro nel bordo, cosicché il manoscritto, una volta chiuso, presenta lo spessore delle carte, in tutti e tre i lati, colorato. Le dimensioni, altezza per base, misurano rispettivamente mm. 144 x 210 (carta 9); ogni carta, poi, presenta regolarmente, anche se in maniera più o meno evidente, una riga verticale posta parallelamente ai margini sinistro e destro (c. 9r mm. 20 dal sinistro e 23-26 dal destro; c. 46r, meno visibile, mm. 18-20 sul sinistro e 25-26 sul destro), disegnata per definire l'esatto spazio che doveva essere occupato dai pentagrammi; lo specchio, ossia il campo destinato alla copiatura di testo e musica, escludendo il testo delle stanze ed i capilettera, misura mm. 71 x 165 (carta 9r). L'organizzazione dei fascicoli non si lascia stabilire per la strettezza della moderna cucitura, che dovrebbe, comunque, aver rispettato la struttura originaria: essa fu rilevata da Jeppesen come costituita da nove quaterni (I-IX⁴), senza alcuna propria segnatura. Il manoscritto è stato redatto da un'unica mano, bella, chiara e regolare, che probabilmente ha vergato, oltre al testo ed alla musica, anche i capilettera. L'inchiostro appare scolorito, di colore marrone scuro, sostanzialmente uniforme per tutto il manoscritto, anche se la colorazione cambia in relazione allo spessore delle linee tracciate: ossia più grosso è stato il tratto della penna e più scuro, nero, si è mantenuto il colore. Per l'ornamento dei capilettera è stato utilizzato un inchiostro giallo, oggi in parte scolorito: in particolare il corpo della lettera è scuro, in quanto segnato con la parte piatta della penna, mentre i ricami, assai più chiari per il probabile deperimento del colore

⁴ ID., *Frot. II*, p. 50.

dovuto al tratto sottile del calamo, presentano ricalcature e riempimenti in oro brunito.

Per queste sue caratteristiche scritte che segnalano «in maniera visivamente percettibile parti del suo testo»,⁵ possiamo comprendere il codice fiorentino tra i manoscritti decorati. Le iniziali 'filigranate' sono caratterizzate da sottili rabescature lineari, che si svolgono partendo dalla marcata struttura dei capilettori bicolori (nero e giallo) e la avvolgono in fioriture 'vegetali', tra le quali risaltano con una certa frequenza calici di margherite, ed in ulteriori svolazzi che sembrano nascondere delle lettere.⁶ Tali elementi accentuano l'aspetto calligrafico del manoscritto e lo pongono, nell'ambito dei testimoni della stagione frottistica, tra gli esemplari più accurati.⁷ Alcuni capilettori, inoltre, presentano la caratteristica di riportare al loro interno o nel loro disegno profili e volti umani; tra questi il volto nell'occhiello inferiore potrebbe richiamare, pur con qualche dubbio, l'impresa milanese del sole raggiante.⁸ Ma un altro particolare pare collegarsi, in maniera più convincente, ad una delle numerose imprese milanesi: quella della scopetta, la quale, di norma accompagnata dal motto «Merito et tempore», venne applicata da Francesco Sforza e dai suoi successori; essa, inoltre, fu l'impresa favorita di Ludovico il Moro.⁹ A titolo esemplificativo tale disegno può essere osservato alla carta 3r sotto il capilettore A di *Altus*. Le lettere iniziali più utilizzate risultano essere quelle relative alle tre voci inferiori, cioè A per *Altus* o *Acutus* (c. 52r), T per *Tenor*, B per *Bassus*, C per *Contratenor* (c. 7r) e G per *Gravis* (c. 8r), l'iniziale del *Cantus* o *Superius* contenendo il testo poetico, ne riprende la prima lettera e risulta,

⁵ V. PACE, *Miniatura e decorazione dei manoscritti*, Appendice I in *Guida a una descrizione uniforme dei manoscritti e al loro censimento*, a cura di Viviana Jemolo e Mirella Morelli, Roma, ICCU, 1990, pp. 91-102: 93.

⁶ Tale caratteristica, però, non pare propria del manoscritto, trovandosi anche in Md3, l'altrocodice redatto dal copista di Fc2441 (si veda alla p. 67).

⁷ È opportuno però precisare, come ci ha fatto notare il dr. Giovanni M. Piazza, direttore della Biblioteca Trivulziana, che la cura grafica palesata da Fc2441 risulta tale nel ristretto ambito dei manoscritti frottistici coevi, mentre rientra nei normali canoni dell'epoca per gli studiosi che si occupano di altre discipline.

⁸ Per le osservazioni araldiche mi sono valso della consulenza del signor A. Mario Redaelli dell'Istituto Araldico di Lugano; circa l'ipotesi di una redazione milanese del manoscritto si veda alle pp. 66-80.

⁹ Queste notizie sono tratte dal volume di GASTONE CAMBIN, *Le rotelle milanesi. Bottino della battaglia di Giornico 1478. Stemmi-Imprese-Insegne*, Società Svizzera di Araldica, 1987. Il Cambin riprende a tal proposito un aneddoto, riguardante Ludovico il Moro, raccontato da Paolo Giovo nel *Dialogo dell'impresie militari et amoroze* (Lione, appresso Guglielmo Rovillio, 1574); nell'edizione moderna a cura di Maria Luisa Doglio (Roma, Bulzoni, 1978) così si legge alla p. 61: «... E continuando in simil vanità, [il Moro] aveva fatto dipingere in Castello l'Italia in forma di reina che aveva indosso una vesta d'oro ricamata a ritratti di città che rassimigliavano al vero e dinanzi le stava uno scudiero moro negro con una scopetta in mano. Perché dimandando l'ambasciatore fiorentino (Francesco Gualtierotti) al Duca a che serviva quel fante negro, rispose che scopettava quella veste e le città per nettarla d'ogni bruttura, volendo che s'intendesse il Moro esser arbitro dell'Italia e assettarla come gli pareva. Replicò allora l'acuto fiorentino: — Avvertite, Signore, che questo servo maneggiando la scopetta vien a tirarsi tutta la polvere addosso — il che fu vero pronostico».

perciò, varia. Complessivamente possiamo distinguere le seguenti tipologie:

A con profilo femminile con cuffia (cc. 2r, 9v, 13r, 18r, 22r, 25r, 30r, 33r, 38r, 42r, 42v, 46r, 47r, 48r, 50r, 57r, 60r e 66r)

A con profilo maschile (cc. 3r, 10r, 12r, 14r, 17r, 20r, 23v, 29r, 32r, 35r, 46v, 55r, 58r e 65v)

A (cc. 4r, 5r, 19r, 24r, 27r, 28r, 34r, 36r, 37r, 39r, 40r, 41r, 44r, 45r, 49r, 51r, 54r, 61r, 61v, 62r, 63r, 67r, 68r, 69r, 70r, 71r e 72r)

A con disegno interno (c. 6r),

A con volto nel ricciolo superiore centrale (cc. 9r, 21r, 31r, 43r, 53r, 59r e 65r),

A con due volti: l'uno nel ricciolo superiore e l'altro nella divaricazione inferiore (cc. 11r, 16r e 56r),

A con volto nel ricciolo sinistrorso (cc. 23r e 64r)

A con profilo maschile con barba (cc. 26r, 52r e 62v);

B (cc. 2r, 4r, 5r, 6r, 9r, 10r, 10v, 11r, 12r, 14r, 17r, 18r, 19r, 20r, 21r, 23r, 24r, 26r, 27r, 28r, 29r, 30r, 31r, 32r, 34r, 35r, 37r, 39r, 40r, 42r, 43r, 45r, 46r, 47r, 48r, 49r, 50r, 52r, 53r, 54r, 55r, 56r, 57r, 59r, 60r, 61r, 62r, 64r, 65r, 66r, 68r, 69r, 70r, 71r e 72r),

B con volto nell'occhiello inferiore (cc. 3r, 16r, 22r, 25r, 33r, 36r, 38r, 41r, 51r, 58r, 63r e 67r);

C (cc. 7r, 45v, 47v e 68v),

C con profilo maschile con cappello (c. 19v),

C con all'interno USQ(UE)Q(U)O (c. 69r);

D (cc. 22v, 26v, 30v, 33v, 57v e 60v);

E con profilo maschile con cappello (c. 29v),

E (c. 32v);

F (c. 53v),

F con profilo maschile (c. 70v);

G (cc. 8r, 13r, 15r, 37v e 44r);

I (cc. 4v, 44v e 56v);

L (cc. 6v, 24v, 35v, 38v e 43v);

M (cc. 15v e 54v);

N (cc. 8v, 17v, 20v, 27v, 49v e 63v);

O (cc. 7v, 36v, 40v, 51v, 55v e 59v);

P con volto nell'occhiello (cc. 5v e 39v),

P (cc. 13v, 21v, 31v e 52v);

Q (cc. 1v e 67v);

S (cc. 3v, 12v, 14v, 16v, 25v, 28v, 34v, 48v, 64v e 66v);

T-en/or in verticale (c. 1v),

T (cc. 2v, 3v, 5v, 6v, 7v, 8v, 9v, 10v, 11v, 12v, 13v, 14v, 16v, 17v, 19v, 20v, 21v, 23v, 24v, 25v, 26v, 27v, 28v, 29v, 30v, 31v, 33v, 34v, 35v, 36v, 37v, 38v, 39v, 41v, 42v, 43v, 44v, 45v, 46v, 47v, 48v, 49v, 51v, 52v, 53v, 54v, 55v, 56v, 58v, 59v, 60v, 61v, 62v, 63v, 65v, 66v, 67v, 68v, 69v, 70v e 71v),

T-ne/or (*sic*) (c. 4v),

T-en/or in orizzontale (cc. 15v, 18v, 22v, 32v, 40v, 50v e 64v),

T con all'interno USQ(UE)Q(U)O (c. 57v);

V (cc. 50v e 58v).

Il codice si presenta sotto la forma di libro corale; in esso le linee melodiche delle singole parti sono scritte separatamente sulle pagine opposte del libro aperto, in modo che, nel caso di una composizione a quattro parti, *Cantus* e *Tenor* si trovino sul verso della carta, ossia sulla facciata di sinistra, e *Altus* e *Bassus* sul recto della carta successiva, ossia sulla facciata di destra. Delle 68 composizioni riportate, tutte adespote, ben 65 sono a quattro parti e solo tre presentano una struttura a tre, la cui disposizione grafica risulta asimmetrica per la mancanza di una delle due parti sulla carta di destra. Ogni carta riporta di norma cinque pentagrammi regolarmente distanziati fra di loro di mm. 55 (c. 9r) anche tra le due parti (ciò avviene tra il terzo ed il quarto sistema). Essi furono predisposti evidentemente prima della redazione del manoscritto, come dimostra il fatto che talvolta alcuni restano vuoti per il limitato sviluppo di una composizione (c. 3v) e vengono così utilizzati per la scrittura del testo poetico (c. 8r); in altri casi, al contrario, lo schema si è rivelato insufficiente ed è stato necessario tracciare un sesto pentagramma, che spesso è limitato, nella sua estensione, alla sola musica rimasta da scrivere (cc. 6r, 11r, 20v, 44v, 45r, 51r, 70v, 71r e 71v), ed in un solo caso si presenta completo (c. 25v). La notazione musicale è la mensurale bianca, mentre la grafia del testo è una tipica scrittura cinquecentesca: entrambe si presentano ordinate, regolari e calligrafiche. Le chiavi utilizzate sono rispettivamente quelle di do_1 e do_2 per il *Cantus*, quelle di do_2 , do_3 e do_4 per l'*Altus*, quelle di do_1 , do_2 , do_3 e do_4 per il *Tenor* e quelle di do_4 , Fa_3 e Fa_4 per il *Bassus*. Il testo poetico è disposto sotto la sola parte del *Superius* e, per quanto riguarda le successive strofe, o nel margine inferiore della pagina o sotto una delle parti qualora il pentagramma sia privo di notazione musicale (cc. 8r, 24r, 41v, 42r, 47v, 48r, 49v, 55v, 59v); è da notare come le altre parti non riportino nemmeno gli

incipit testuali.

Un dato di grande interesse è offerto dalla presenza all'interno di due capilettera (rispettivamente la T di *Tenor* di *De le done quale è l'arte?*, n. 55, alla c. 57v e la C del *Cantus* di *Chi me darà piú pace*, n. 67, alla c. 69r) dell'espressione, in lettera capitale e molto calligrafica, USQ3QO (*usquequo* ossia fin dove?, fino a che punto?). Purtroppo non siamo riusciti a dare un significato preciso all'espressione (ammesso che possa averne avuto uno) e dobbiamo limitarci a proporre alcune soluzioni più o meno plausibili. La prima, quella che abbiamo maggiormente accarezzato, forse la più affascinante, è quello che vede nella locuzione *l'incipit* di un motto riconducibile ad un personaggio o ad una famiglia, che potrebbe essere legata al manoscritto come committente o, con maggior probabilità, come destinatario. Tale soluzione si basa precipuamente sull'uso della lettera capitale, tipico proprio delle iscrizioni e sentenze su marmo e vede, però, come elemento contrario la posizione troppo nascosta all'interno del testimone (non si capisce, infatti, perché il committente o il destinatario siano stati occultati in modo da risultare quasi irriconoscibili). Dalle ricerche effettuate in tale campo non siamo riusciti a collegare il motto né con ambienti milanesi né con ambienti mantovani;¹⁰ l'unico riferimento trovato collega questa impresa alla famiglia savoiarda dei De Lucinge (Di Lucinge, Lucinge, Lusinge),¹¹ sulle cui vicende storiche, nonché su possibili legami con il ducato milanese o con il marchesato mantovano, che aprirebbero la strada ad interessanti prosepette, non siamo stati in grado, purtroppo, di trovare notizie confortanti.¹² Un'altra ipotesi vede *Usquequo* come espressione misteriosa, non-parlante, ossia non legata ad uno specifico significato, ma partecipe di quel gioco umanistico di imprese, motti e sentenze in lingua latina o volgare, che si prestava a destare la curiosità e l'interesse del prossimo e che ritroviamo con frequenza negli ambienti cortigiani di quell'epoca. L'espressione potrebbe anche avere avuto un semplice valore tecnico, indicando al copista un determinato punto, fino al quale svolgere il suo lavoro in relazione ad indicazioni, che, però, oggi non siamo in grado di interpretare; tale segnalazione si trova frequentemente nei manoscritti e molto spesso in posizioni che a noi possono sembrare singolari, in quanto inficiano, talvolta, l'aspetto grafico della carta; non scartando del tutto questa ipotesi

¹⁰ Anche il recente contributo di RODOLFO SIGNORINI, *Un albo di imprese gonzaghesche*, in *I Gonzaga: Moneta Arte Storia* a cura di Silvana Balbi de Caro, Milano, Electa, 1995, pp. 457-464, nonostante illustri la scoperta di un albo di trentatré imprese dipinte su carta, non riporta il motto in questione; inoltre la professoressa Chiara Tellini Perina, da noi interpellata, ha escluso che il detto sia in qualche modo legato alla famiglia dei Gonzaga.

¹¹ U. DALLARI, *Mottiaraldici editi di famiglie italiane*, «Rivista Araldica», Roma, 1918-, ristampa anastatica Forni, Bologna, 1965, p. 188.

¹² A tal proposito abbiamo consultato il volume di A. DE FORAS, *Armorialet nobiliaire del'ancien duché de Savoie*, vol. II, pp. 317-349, pubblicato a Grenoble nel 1878 ed i manoscritti Storia patria 195, Storia patria 390 e miscelleaneo 68.6 della Biblioteca Reale di Torino; la ricerca ha evidenziato l'importanza storica e l'ampiezza dinastica della famiglia Faucigny-De Lucinge, ma non abbiamo potuto riscontrare alcun diretto rapporto tra qualche suo esponente ed il ducato di Milano negli anni tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo.

dobbiamo però osservare che essa ci pare, in questo particolare caso, piuttosto forzata,¹³ possiamo solo escludere un riferimento alla fascicolazione, la quale, pur tra le difficoltà di indagine che abbiamo esposto, non sembra presentare un inizio o una fine in coincidenza con questa definizione; così pure la stessa musica non pare fornire valido supporto ad una soluzione. Un'ultima proposta, meno legata delle precedenti a dati concreti, ma che, stante la situazione, ci sentiamo di formulare, vede la possibile soluzione nello stato d'animo del copista, il quale, personaggio di chiesa o quantomeno vicino agli ambienti ecclesiastici, come dimostra il suo grado di istruzione e la sua attività svolta presso la Cappella del Duomo di Milano,¹⁴ si trovò, per sue doti di bella scrittura, ma forse suo malgrado, a lavorare su testi profani, ben lontani dalle sue normali occupazioni e l'*Usquequo, incipit* del XIII salmo,¹⁵ rappresenterebbe un suo sfogo, una sorta di ritorsione messa quasi per scherzo a testimonianza della sua stanchezza. Va, poi, osservato che questo salmo è stato oggetto di diverse intonazioni da parte di alcuni musicisti, ma tra quelli che abbiamo potuto censire nel repertorio del Lincoln,¹⁶ peraltro piuttosto limitato per quanto riguarda i possibili riferimenti con il repertorio di Fc2441 avendo come termine iniziale il 1500 e fermandosi alle composizioni presenti nei testimoni a stampa,¹⁷ non siamo stati in grado di riscontrare alcun *incipit*, in nessuna parte, che potesse ricollegarsi alle due indicazioni di Fc2441.

A fianco della precedente espressione troviamo un'unica altra indicazione assai meno criptica e strettamente inerente al contenuto musicale del manoscritto: è il termine *Soneti* in testa alla carta 39v, ove è presente l'unico sonetto dell'intera raccolta. Poiché la mano pare essere sempre la medesima, si potrebbe pensare, tralasciando l'ipotesi dell'errore materiale (che appare piuttosto difficile in un'unica parola, posta, oltretutto, in una posizione così evidente), che l'intenzione del redattore o del committente fosse quella di far iniziare qui una sezione di sonetti, idea poi accantonata per ragioni a noi difficile da rintracciare: forse per una semplice mancanza di testi adatti, essendo il sonetto assai meno diffuso delle barzellette, delle ode e degli strambotti.¹⁸

Altri due elementi degni di nota appaiono alle carte 8r e 42v. A carta 8r, poiché il brano *Oymè il cuor, oymè la testa!*, n. 6, è privo della quarta parte e riporta perciò sulla carta in questione il solo *Gravis*, il copista ha scritto il testo di quattro stanze non più a piè di pagina ma sui tre rigli disponibili, indicando, inoltre,

¹³ Essa, tra l'altro, non si ritrova in Md3, l'altro codice redatto dal copista di Fc2441, (si veda alla p. 67).

¹⁴ Si veda alle pp. 69-73.

¹⁵ «Usquequo, Domine, oblivisceris me in finem? Usquequo avertis faciem tuam a me? Quamdiu ponam consilia in anima mea, dolorem in corde meo per diem? Usquequo exaltabitur inimicus meus super me? Respice, et exaudi me, Domine Deus meus».

¹⁶ H. B. LINCOLN, *The Latin Motet: Indexes to Printed Collections, 1500-1600*, Ottawa, 1993.

¹⁷ Il mottetto più antico è quello del Senfl, presente in una stampa del 1520, seguono, oltre a tre anonimi, quelli di Lhéritier (1526), Lupus (1535 e 1549), Josquin (1538 e 1553), Ferabosco (1544), Willaert (1546), Curingen (1554), Phinot (1556) e Prenner (1564).

¹⁸ Si noti che nell'intero *corpus* petruciano, ricco di 653 composizioni, il numero dei sonetti si limita a 35 unità.

mediante delle linee che collegano l'ultimo verso di una stanza con il primo della successiva, il loro esatto ordine (che è da sinistra a destra e non dall'alto in basso). Infine alla carta 42v, forse per distrazione, il copista aveva cominciato a scrivere il testo della seconda stanza non a piè di pagina, bensì sul terzo pentagramma; accortosi dell'errore provvide a cancellarlo, ma i tratti di tre righe di testo sono ancora abbastanza evidenti.

Il manoscritto fu descritto per la prima volta da Riccardo Gandolfi alle pp. 248-249 del suo catalogo sulla Biblioteca del Regio Conservatorio di musica.¹⁹ Ne riportiamo l'intestazione della scheda: «Autori ignoti (XV sec.) — Musica antica a 4 parti cantanti [con le parole] del secolo circa il 1460 (sic).» e la breve nota descrittiva: «Cod. cart. 15 x 21 del sec. XV di car. 72 non num. con iniziali calligrafiche ornate a colori. Le quattro voci (S. A. T. B.) sono disposte su due facciate». Gandolfi fa seguire un indice dei capoversi, che, oltre ad essere ricco di alcuni comprensibili errori di lettura, non riporta alcun numero di carta ed alcuna attribuzione, né musicale né, tantomeno, poetica. Il numero delle composizioni elencate consta di ben 71 unità, tre in più di quelle effettivamente esistenti: questo avviene perché Gandolfi considera le tre composizioni che si dispiegano su quattro carte, a differenza delle consuete due, come sei brani complessivi, ignorando le indicazioni presenti nel testimone (*verte folium*, alle cc. 2r, 18r e 71r); in realtà *I fioriti mei prim'anni* è la prima stanza di *Qual è 'l cor che non piangesse*, n. 1, *A chi miri, a chi pur brami* la prima stanza di *Non pigliar tanto ardimento*, n. 16, e *Il tuo tanto lamentarte* la terza stanza di *Fami, donna, el mio dovere*, n. 68.

Successivamente fu Bianca Becherini ad occuparsi del codice in un suo lavoro sui manoscritti e le stampe rare della Biblioteca del Conservatorio fiorentino.²⁰ Nella descrizione, più completa di quella limitata del Gandolfi, è da notare in particolare la numerazione delle carte, assente in precedenza, e l'attribuzione ad una mano «assai antica» della didascalia di carta 1r, la cui ipotetica data viene letta come 1450, invece che 1460. Contrariamente al Gandolfi che elenca tre composizioni in più di quelle realmente presenti, la Becherini si ferma a 66 brani, in quanto considera *Poich'amor con dritta fé*, n. 4, come seconda parte del precedente *In un tempo, in un momento*, n. 3, ed ignora *Pietà! cara signora*, n. 29; le attribuzioni delle musiche sono ancora parziali.

Cinque anni dopo, nell'ambito del suo fondamentale studio sulla frottola, fu Knud Jeppesen ad occuparsi del manoscritto.²¹ Lo studioso danese non riesce, come abbiamo detto, a chiarire il disegno della filigrana, ma ritiene il codice redatto da un'unica mano, molto bella e regolare; scarta decisamente l'ipotesi, offerta dalla didascalia di carta 1r, della datazione agli anni attorno al 1460 e formula un'ipotesi

¹⁹ R. GANDOLFI - C. CORDARA - A. BONAVENTURA, *Catalogo delle opere musicali teoriche pratiche di autori vissuti sino ai primi decenni del secolo XIX. Biblioteca del Conservatorio di musica di Firenze*, Parma, 1929 (rist. anast. Bologna, Forni, "Bibliotheca Musica Bononiensis", I, n. 11).

²⁰ B. BECHERINI, *Conservatoriq* pp. 264-266.

²¹ JEPPESEN, *Frot. II*, p. 50.

che pone la compilazione del manoscritto all'inizio del XVI secolo; attraverso concordanze condotte per la maggior parte attraverso i libri del Petrucci stabilisce, inoltre, trenta attribuzioni musicali. Jeppesen non indica un preciso luogo di redazione, ma dichiara che il manoscritto, oltre a riportare composizioni di maestri ben conosciuti nei libri petrucciani ed in altre fonti venete coeve, non mostra affinità con la cultura musicale toscana; a questo proposito egli sottolinea che delle dieci concordanze accertate con manoscritti fiorentini (Fn27, Fn230 e Fn337) una sola, *Lo dimostra il mio colore*, n. 33, non si trova anche in Petrucci e sarebbe perciò del tutto insufficiente a caratterizzarne l'origine. Possiamo perciò dedurre che l'origine toscana, suggerita per altro dal solo luogo di conservazione dell'antologia, viene accantonata a favore di una redazione settentrionale, se non addirittura veneta. Il contributo comprende, poi, l'elenco delle composizioni, la tavola delle concordanze e presenta anche, alla p. XIX, tavola XXXVII, il facsimile del brano *Poich'amor con dritta fé*, n. 4.

Un prezioso contributo al problema del luogo di redazione è stato offerto da Joshua Rifkin, che in suo studio, apparso nel 1973, sulle concordanze di scrittura esistenti in alcuni manoscritti conservati in biblioteche fiorentine,²² ha osservato come la mano del copista di Fc2441 fosse la stessa che ha notato parecchie carte del Librone 3 (*olim* 2267, Md3) conservato presso la Sezione musicale dell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, uno dei celebri codici di Gaffurio. Sulla base di questa concordanza Rifkin ha perciò indicato per l'antologia un'origine redazionale milanese.

Tale indicazione è stata poi ripresa da William Prizer in un lavoro sulla musica alla corte sforzesca,²³ anche se lo studioso americano non considera il manoscritto Basevi, in base alle attribuzioni accertate, testimone caratteristico della musica cortigiana milanese²⁴ quanto il codice Mt55, conservato presso la Biblioteca Trivulziana, la cui redazione è giudicata anteriore di qualche anno.

²² J. RIFKIN, *Concordances* pp. 305-326.

²³ W. PRIZER, *Music*, p. 186.

²⁴ Concordiamo pienamente con questa opinione che ci pare giustificata dal contesto storico che sta alla base della redazione di Fc2441 (si veda alla p. 79).

2. I TESTIMONI CONCORDANTI

Nel seguente capitolo abbiamo preso in esame i testimoni coevi, a penna ed a stampa, concordanti con Fc2441. E' bene precisare che per coeve abbiamo considerato quelle fonti redatte nel clima culturale che vide la fioritura del repertorio frottolistico e la conseguente compilazione dei principali testimoni; ciò ha permesso di accogliere anche una fonte di molto più antica, come PEc431, che è comunque presente nel repertorio di Jeppesen¹ e nello studio di Cattin,² per giungere fino a CnCap, scritto tra il 1515 ed il 1520. Un problema è stato posto dalla diversa datazione indicata per SGs463 da Jeppesen (1517-1520) e dal *Census* (1540), ma considerando che la concordanza è limitata al solo *In te, Domine, speravi* di Josquin Desprez (n. 54 in Fc2441) e che già altre fonti relative a questa composizione non sono state considerate in quanto tarde (Bu17, Bu22, Rhau e Rp940), abbiamo preferito mantenere tale significativa testimonianza della fortuna, non solo nello spazio ma anche nel tempo, di questa composizione. Per ognuno dei testimoni abbiamo evidenziato, sulla base degli studi finora compiuti, il luogo e la data di redazione o pubblicazione, il numero di concordanze con Fc2441 ed osservazioni sul contenuto e sui possibili rapporti con il manoscritto Basevi. E' opportuno, comunque, precisare che quest'ultima operazione ha avuto effetti molto limitati per le intrinseche caratteristiche del repertorio frottolistico, ossia per la commistione di tradizione orale e scritta, di testimoni musicali e letterari e di rapporti tra corti, musicisti e poeti, che sono rimasti a noi per lo più oscuri. In particolare va evidenziato come talvolta le tradizioni appaiono differenziate a seconda che si considerino i testi o le musiche: appare senz'altro probabile che i compilatori di molte antologie si siano serviti, anche all'interno di una stessa composizione, di due differenti tradizioni; addirittura alcune situazioni fanno pensare all'intervento diretto di rimatori e musicisti all'atto stesso della compilazione della raccolta. In ogni caso il copista di Fc2441 molto probabilmente dovette avere a disposizione parecchie fonti, sicuramente molte di più di quelle a noi conosciute, oltre a fogli di altri copisti o dei musicisti stessi, e nel suo lavoro dovette servirsi, di volta in volta, di redazioni diverse, estrapolate da svariati testimoni, letterari e musicali. Questa situazione spiegherebbe l'odierna difficoltà — diremmo quasi impossibilità — nello stabilire rapporti certi tra i testimoni rimasti. Capita infatti, talora, di trovarsi di fronte a situazioni che mostrano un significativo errore congiuntivo, che porterebbe a pensare ad un rapporto diretto tra i due testimoni, ma questo ipotetico rapporto viene poi contraddetto o quantomeno messo in dubbio da successive varianti di notevole entità. Situazioni come quella appena descritta fanno ritenere che il copista abbia potuto prendere spunto dalle composizioni contenute all'interno di antologie importanti come quelle petruciane, ma che poi, nel momento della redazione materiale, le abbia modificate sulla scorta di altre versioni, di consigli di musicisti, di intuizioni personali. Si è perciò tentato, sulla base di alcune indicazioni, di alcuni

¹ JEPPESEN, *Frot. II*, pp. 89 e 190-193.

² CATTIN, *Rimatori* pp. 232-236.

riscontri offerti dalla tradizione e degli studi condotti sui singoli testimoni, di segnalare delle tendenze, delle somiglianze, che, però, — è bene sottolinearlo — hanno, nella maggior parte dei casi, un valore limitato. Esse, inoltre, devono essere valutate nell'ambito ben preciso dei rapporti con Fc2441: questo significa che il dato proposto è relativo ad una parte ben precisa e delimitata del testimone analizzato, quella d'interesse comune con il manoscritto fiorentino; solo uno studio specifico potrà verificare se le tendenze espresse si potranno poi riferire alla fonte nella sua integrità. Un'ultima constatazione, che ci sembra utile fare per avvicinarci ad una corretta datazione e localizzazione geografica di Fc2441, si ricava dalla distanza che il testimone fiorentino dimostra spesso di avere con molte fonti 'centrali' del repertorio frottolistico: ciò potrebbe comprovare una distanza temporale e geografica di questo codice dai centri precipui della produzione di corte. La presentazione e le brevi note che accompagnano i testimoni concordanti con il manoscritto Basevi, oltre ad offrire un'idea organica del repertorio testimoniato, cercano di individuare le modalità di trasmissione di testi, che, attraverso il lavoro redazionale del copista, andarono a formare una delle più preziose raccolte della musica italiana del Rinascimento. L'ordinamento alfabetico seguito nel siglario presenta prima i testimoni musicali, divisi in manoscritti e stampe, che offrono concordanze musicali e testuali, poi i testimoni letterari e musicali che offrono solo concordanze testuali.

I. Testimoni musicali (concordanze per musica e testo)

A. Manoscritti

Bc18

Bologna (Forscher Weiss³); c. 1502-1506 (Forscher Weiss);

4 concordanze con Fc2441: nn. 12, 19, 24 e 54.

Contenuto della raccolta: 91 composizioni di musica sacra e profana, delle quali 31 sono frottolistiche. Le quattro composizioni in concordanza con Fc2441 presentano caratteristiche tali da non consentire una precisa relazione né con Fc2441 né con gli altri testimoni: si possono notare infatti, sia nei testi sia nelle musiche, varianti proprie alternate ad altre comuni. Accanto a questi elementi altri dati, come il contenuto miscellaneo della silloge e il luogo di redazione, non sembrano suffragare, comunque, un rapporto diretto con Fc2441.

CnCap

Venezia (Capirola,⁴ Gombosi⁵); 1515-1520 (RISM), 1517 (Gombosi);

1 concordanza con Fc2441: n. 34.

Contenuto della raccolta: 42 composizioni tra ricercari e libere rielaborazioni

³ FORSCHER WEISS, *Bc18*

⁴ CAPIROLA, *CnCap* p. [1].

⁵ GOMBOSI, *CnCap* pp. IX-X.

liutistiche di composizioni a quattro parti, quattro sono frottoliche. Appartenuta al liutista, Vincenzo Capirola fu redatta probabilmente a Venezia negli anni tra il 1515 ed il 1520: una testimonianza ufficiale conferma la presenza a Venezia del Capirola nel 1517 e la redazione nella città lagunare è suffragata dall'uso nella fonte del dialetto veneziano. La concordanza con Fc2441, in realtà, non fa altro che attestare la fortuna del brano, *O mia ciecha e dura sorte*, che appare in altri quattro testimoni: Fn230, PeI, BossI e MNc4; l'intavolatura liutistica, posta dal Capirola alla terza superiore,⁶ mostra una libertà di scrittura e di struttura tale da rendere vana una collazione atta a stabilire eventuali rapporti tra i testimoni.

Fn 27

Italia settentrionale, Mantova o Ferrara (Atlas⁷ e Prizer⁸); inizio sec. XVI (Becherini⁹);

5 concordanze con Fc2441: nn. 6, 8, 20, 32 e 54.

Contenuto della raccolta: 187 composizioni sacre e profane, delle quali 59 sono frottoliche. I cinque brani concordanti presentano testi piuttosto limitati, addirittura i nn. 6 e 8 sono circoscritti al solo *incipit* e, con l'eccezione del n. 20, piuttosto differente, non mostrano grande vicinanza a Fc2441; l'osservazione delle musiche colloca questo testimone molto vicino alle raccolte petruciane (PeI e PeIII); la stessa origine mantovana o ferrarese pone questa silloge nel centro della produzione frottolica, tra le due corti musicalmente più ricettive, e ne accentua i possibili rapporti con gli altri testimoni. La presenza petruciana, che giunge fino al IV libro (1505?), ci pone però un interrogativo relativo all'assenza di concordanze con i successivi libri: si può ipotizzare che la presenza delle concordanze petruciane sia limitata al IV libro perché nella data di edizione di quest'ultimo (1505) è da ricercarsi la data di redazione del manoscritto? Resta comunque piuttosto arduo, per quanto riguarda i rapporti con Fc2441, ricercare una priorità sul filo di pochi anni; in mancanza di dati più significativi e pur tra le incertezze sopradescritte, possiamo porre Fn27 tra i testimoni più vicini, o quantomeno tra quelli che debbano essere più attentamente studiati, onde definirne la precisa posizione.

Fn230

Firenze? (Cattin¹⁰); *post* 1513 (Blackburn¹¹);

3 concordanze con Fc2441 + 1 solo testuale: nn. 33, 34, 58 + 19.

Contenuto della raccolta: 155 composizioni frottoliche. Questa antologia è considerata la più importante per la conservazione del patrimonio carnascialesco e comprende ben 79 canti carnascialeschi. La datazione che vede il manoscritto

⁶ GOMBOSI, *CnCap* p. LXXVIII.

⁷ ATLAS, *Rvat271*, p. 252.

⁸ PRIZER, *Isabella* p. 28.

⁹ BECHERINI, *Nazionale* pp. 118-122.

¹⁰ CATTIN, *Rimatori*, pp. 256-262.

¹¹ B. J. BLACKBURN, *Two Carnival Songs' Unmasked. A Commentary on MS Florence Magl. IX. 141*, «Musica Disciplina», XXXV, 1981, pp. 121-178.

redatto dopo il 1513 farebbe sì che esso non abbia potuto influenzare la compilazione di Fc2441. Le composizioni concordanti presenti mostrano una certa lontananza nel testo, soprattutto nella struttura delle stanze, ma non nella musica. Se consideriamo inoltre che i soli due canti carnascialeschi presenti in Fc2441 (*L'arte nostra è macinare*, n. 5, e *De le donne quale è l'arte*, n. 55) non sono presenti in questa raccolta, è quantomeno lecito supporre che non vi dovette essere tra i due testimoni una diretta relazione, ma quel rapporto mediato, che, d'altra parte, è caratteristica costante e diffusa del repertorio. Riteniamo, in conclusione, che Fn230 vada considerato tra i testimoni secondari e che, eventualmente, considerata la data di redazione, possa essere stato solo influenzato dal repertorio di Fc2441.

Fn337

Firenze (*Census*); post 1513 (Cattin¹²), 1520 (Jeppesen¹³);

4 concordanze con Fc2441: nn. 8, 54, 58 e 62.

Contenuto della raccolta: 107 composizioni sacre e profane, delle quali 58 sono frottolistiche. Di questa antologia è a noi rimasto il solo libretto della parte di *Bassus*. Il fatto che molti brani concordino con Fn230, pur con la presenza di particolarità proprie nonché di *unica*, e l'esame delle filigrane suggeriscono una redazione fiorentina. Per quanto concerne i rapporti con Fc2441 in relazione al n. 58 va osservato come Fn337 riporti lo stesso testo di PeVI, a differenza del codice Basevi 2441 e di Fn230 che presentano, sulla stessa musica, un diverso testo. È possibile individuare una tendenza, che vede Fn337 vicino alle antologie petruciane, in particolare PeVI, ed ai manoscritti ad esse correlati, ma la presenza, tra le concordanze, di PeXI e la data di redazione piuttosto avanzata prospettata da Jeppesen, Cattin e dal *Census* rispetto alla probabile compilazione di Fc2441 ci inducono a considerare l'antologia fiorentina, alla pari di Fn230, un testimone posteriore ad Fc2441 ed eventualmente da questi influenzato.

Lb13051

Firenze (Jeppesen¹⁴, Staehelin¹⁵), Italia Settentrionale (Cattin¹⁶, Rifkin¹⁷); circa 1500 (Staehelin);

7 concordanze con Fc2441: nn. 7, 10, 32, 35, 51, 54 e 62.

Contenuto della raccolta: 53 composizioni frottolistiche; alcune presentano solo l'*incipit* testuale. Nonostante la presenza di un repertorio omogeneo il testimone pone molti problemi di localizzazione e datazione. Innanzitutto la sua forma: a differenza di molti altri testimoni Lb13051 si presenta in formato verticale (mm. 177 x 126), con il testo, quando presente, disposto al centro del foglio tra le due parti

¹² CATTIN, *Rimatori* pp. 262-263.

¹³ JEPPESEN, *Frot. II* pp. 43-45.

¹⁴ JEPPESEN, *Frot. II* pp. 65-67.

¹⁵ STAEHELIN, *Lb13051*

¹⁶ CATTIN, *Rimatori* pp. 250-251.

¹⁷ J. RIFKIN, *A 'New' Renaissance Manuscript*, Paper read at the Thirty-Seventh Meeting of the American Musicological Society, held at Chapel Hill and Durham, N. C., 1971.

(*Cantus e Tenor* sul verso ed *Altus e Bassus* sul recto), la scrittura è accurata, calligrafica e piuttosto particolare, la musica è scritta molto ordinatamente. Nel complesso l'immagine è molto elegante, anche se non raggiunge alcune raffinatezze che sono proprie di Fc2441. Le composizioni concordanti con quest'ultimo e che abbiamo potuto osservare non sembrano avere, sia nel testo sia nella musica, relazioni chiare con un particolare testimone; i testi, inoltre, presentano spesso un limitato numero di versi e strutture (come il numero di stanze nei testi strofici) piuttosto differenti da quelle di Fc2441; tali caratteristiche non permettono, per ora, altro che la formulazione di ipotesi. Considerando il repertorio, il manoscritto appare più settentrionale che fiorentino e leggermente anteriore a Fc2441; fu forse scritto, nell'ambito di una corte, come raccolta in bella grafia di musiche favorite e la sua redazione avvenne non per copiatura da altre sillogi, ma probabilmente, seguendo una prassi che non doveva essere rara in questo repertorio, dagli stessi fogli dei musicisti, vivi testimoni a noi sconosciuti.

Mp1335

Spagna, copiato per la corte di Ferdinando il Cattolico (1452-1516), re d'Aragona (*Census*); circa 1505-1520 (Anglés¹⁸);

3 concordanze con Fc2441: nn. 35, 36 e 54.

Contenuto della raccolta: 458 composizioni di musica sacra e profana, delle quali 12 sono frottoliche. I rapporti con Fc2441 non si lasciano chiaramente determinare, poiché i testi e le musiche del *Cancionero* mostrano in maniera pronunciata la caratteristica precipua di molte composizioni frottoliche ossia la mescolanza di varianti, che, insinuandosi tra le varie redazioni, non permette di stabilire precisi rapporti tra le fonti. In questo caso, perciò, non si potrà nemmeno parlare di tendenze, ma solo di supposizioni che potranno essere verificate dopo uno studio delle modalità di trasmissione dei brani di Mp1335. Allo stato delle cose, considerando che le tre composizioni sono testimoniate anche nei libri del Petrucci, si può ipotizzare che, per la maggior diffusione di queste sillogi e per la data ed il luogo di compilazione del manoscritto, la trasmissione sia avvenuta principalmente attraverso le edizioni tipografiche. Da ciò deriverebbe che Mp1335 si porrebbe tra i testimoni in rapporto indiretto con Fc2441.

Mt55

Milano (Prizer¹⁹); fine sec. XV (Giazotto²⁰), inizio 1500 (*Census*), circa 1510 (Jeppesen²¹);

1 concordanza con Fc2441: n. 23.

Contenuto della raccolta: 64 composizioni sacre e profane, delle quali 58 sono frottoliche. Nonostante l'origine milanese (di proprietà dei marchesi Trivulzio,

¹⁸ ANGLÉS-ROMEU FIGUERAS, *Mp1335*

¹⁹ PRIZER, *Music* pp. 141-193: 186.

²⁰ GIAZOTTO, *Musurgia* pp. 9-11.

²¹ JEPPESEN, *Frot. II*, pp. 73-76.

esso non è però compreso nei tre inventari dei libri della casata degli anni 1480, 1497, 1498) non mostra grandi affinità con Fc2441²² e la presenza di un'unica concordanza ne è il dato più palese. L'esame di testo e musica non permette di stabilire rapporti chiari, ma la mancanza di un segno di ritornello nelle parti di *Altus* e *Tenor*, comune ai tre testimoni che tramandano le composizioni (Fc2441, Mt55 e PeV), e la conseguente ripetizione musicale per evitare scompensi tra le parti fa pensare ad una relazione tra i testimoni e presumibilmente, stante la maggior diffusione del testimone petruciano, ad una derivazione più o meno diretta da questa silloge. Mt55, risultando legato a Fc2441 dalla mediazione avvenuta tramite PeV, si dimostrerebbe, perciò, un testimone secondario.

Pn27

Venezia, c. 1505 (Thibault²³);

17 concordanze con Fc2441: nn. 6, 7, 8, 10, 12, 16, 20, 22, 24, 28, 29, 31, 36, 39, 56, 59 e 68.

Questo testimone mostra elementi di estremo interesse per diversi motivi. Si tratta di una raccolta di intavolature liutistiche divise in due sezioni, la prima contiene 25 brani per solo liuto, mentre la seconda, che porta il titolo «Tenori da sonar e cantar sopra il lauto», contiene 89 brani di accompagnamento ad una parte vocale che, nel testimone, non è riportata. L'esame della filigrana ha condotto Geneviève Thibault ad un tipo di carta utilizzato a Venezia (1501) ed a Roma (1505), ma alcuni indizi, come la grafia *Zoveneti* per *Giovinetti* e *Zonto* per *Giunto*, la presenza di una canzone di Giovanni Gabrieli notata nel secolo successivo sulle cc. 26'-35', che erano rimaste bianche, e, certamente, il repertorio stesso, hanno fatto propendere la studiosa a considerare il manoscritto di origine veneziane ed ad indicarne la datazione nella prima decade del XVI secolo. In tal modo questa raccolta sarebbe la più antica antologia italiana di intavolatura per liuto. Si ritiene²⁴ che questo genere di libri servisse da aiuto mnemonico ad un liutista professionista, che non aveva bisogno né dei testi né della linea di canto perché li conosceva già a memoria: il manoscritto lo avrebbe aiutato solamente nello svolgimento dell'intavolatura, che si presenta comunque priva delle indicazioni di tempo e delle stanghette. La mancanza di questi elementi ci ha sconsigliato dall'effettuare una collazione con Fc2441 che sarebbe risultata in molti casi non soddisfacente per la difficoltà ad interpretare l'esatto valore ritmico dei segni espressi. Il manoscritto presenta ugualmente elementi di notevole interesse, come la presenza di due brani, concordanti con Fc2441 (*Non pigliar tanto ardimento*, n. 16, e *Pietà, cara signora*, n. 29) che si presentano in due diverse versioni liutistiche, a testimonianza della possibilità che il medesimo testo si potesse presentare non solo in due intonazioni completamente differenti, ma anche con la stessa linea di canto 'armonizzata' diversamente,²⁵ e l'intonazione per

²² JEPPESEN (*Frot. II*, p. 73) sostiene pur con margini di dubbio una somiglianza di questo testimone con Fc2441, ma non supporta l'affermazione con elementi convincenti.

²³ THIBAUT, *Pn27*.

²⁴ PRIZER, *Unwritten* p. 16.

²⁵ CATTIN, *Quattrocento* pp. 270-271.

Deh! dolce diva mia, n. 28, della sola stanza, senza la ripresa. La notorietà del repertorio riportato da Fc2441 è sottolineata dal forte numero di concordanze; di esse solo sei sono presenti nelle intavolature del Bossinensis, ed inoltre non sembrano molto vicine a questo manoscritto. L'analisi della struttura delle composizioni concordanti con Fc2441 mostra una certa varietà di interpretazioni da parte del copista-liutista; 9 pezzi (nn. 8, 12, 20, 22, 24, 31, 36, 39 e 56) presentano una forma assai simile alle parallele versioni a quattro parti; il n. 29 è intavolato in due versioni, con diverse accordature e diversa relazione con la versione a quattro parti, più vicina la versione alla c. 47, meno quella di c. 46'; il n. 59 aggiunge, invece, alla struttura comune una coda segnalata dal termine veneziano *coa*. Due composizioni sono di molto più brevi: la n. 6 termina alla misura 12 della versione a quattro parti e la n. 7 alla misura 16.²⁶ La n. 16 presenta due versioni: quella di c. 17 giunge fino alla misura 23 e termina attraverso una coda con musica comunque sufficiente per l'intonazione dell'intera barzelletta; l'altra versione termina, invece, alla medesima misura senza alcuna coda. Particolare è la n. 10, che fino alla misura 7 ricalca procedimenti noti per poi trasformarsi in una sorta di ricercare con variazioni sulla struttura di base; ed è interessante osservare come il musicista abbia osservato come punti fissi l'inizio e la fine, riservandosi così di intervenire dopo che il pezzo fosse stato riconosciuto come tradizionale e prima della chiusura canonica. L'intavolatura della barzelletta *Fame, dona, el mio dovere*, n. 68, appare ben rapportabile con la versione di Fc2441 fino alla misura 17, mentre lo svolgimento successivo, pur riprendendo spunti comuni, non è chiaramente raffrontabile con precise sezioni; di notevole interesse è il fatto che questa composizione rappresenta l'unica concordanza con il corrispondente brano di Fc2441 su testo di Bartolomeo Cavassico.

Pn676

Mantova (Prizer²⁷), Ferrara (Bridgman²⁸); ottobre 1502;

8 concordanze con Fc2441 + 1 solo testuale: nn. 6, 8, 9, 27, 32, 36, 56 e 57 + 45).

Contenuto della raccolta: 114 composizioni profane e sacre, delle quali 90 sono frottolistiche. Le nove concordanze che questo manoscritto mostra con Fc2441 (otto musicali) presentano una varietà di situazioni che non consente di ipotizzare una diretta interrelazione tra i due testimoni. Si affaccia inoltre l'ipotesi che le composizioni più vicini ad Fc2441 siano state mediate nella tradizione dalle edizioni petrucciane. Solo il n. 27 sembra essere molto più vicino ad Fc2441 che a PeI, ma altre composizioni mostrano varianti notevoli: il n. 32 ha il *Cantus* notato alla quarta superiore e l'*Altus* completamente diverso, frutto evidente di una diversa tradizione. Nei testi si assiste alla consueta varietà di numero e di disposizione delle stanze.

²⁶ PRIZER, *Unwritten* p. 29.

²⁷ PRIZER, *Pn676*, p. 235.

²⁸ BRIDGMAN, *Pn676*, pp. 178-179.

SGs463

Parigi, 1517-1520 Jeppesen,²⁹ 1540 *Census* . . .

1 concordanza con Fc2441: n. 54).

Contenuto della raccolta: 187 composizioni sacre e profane su testi in lingua francese, italiana, latina e tedesca, di queste solo 19 sono considerate da Jeppesen³⁰ connesse con il repertorio frottolistico. Fu copiato dal soldato, uomo di stato e storico Aegidius Tschudi (1505-1572), che studiò a Basilea con il teorico Heinrich Glareanus. L'unica concordanza con Fc2441 è limitata alla più celebre delle composizioni in esso contenute, la barzelletta *In te, Domine, speravi*, n. 54, di Josquin Desprez; la distanza geografica e temporale, che questa fonte mostra nei confronti del manoscritto Basevi (accresciuta dalla nuova datazione proposta dal *Census*), ha il valore di confermare la fortuna di questo brano, peraltro più volte testimoniato all'interno dello stesso repertorio frottolistico, in più ampie dimensioni di spazio e di tempo.

B. Stampe

AnI

Roma, 9 ottobre 1510;

1 concordanza con Fc2441: n. 64.

Contenuto della raccolta: 41 composizioni frottolistiche. Prima opera frottolistica dell'editore e musicista istriano propone 20 brani già presenti in alcune precedenti edizioni petruciane (1 in PeIII, 7 in PeIV, 3 in PeV, 9 in PeVII). Dall'esame del brano presente in Fc2441 notiamo come il testo mostri alcune lezioni comuni che farebbero pensare ad una trasmissione avvenuta non attraverso la prima edizione del quarto libro del Petrucci (1505), bensì attraverso la ristampa del 1507. La musica, invece, presentandosi identica in entrambe le edizioni, non offre altri supporti a questa ipotesi. Va segnalato, comunque, come l'edizione dell'Antico, pur essendo nelle varianti molto vicina a PeIV, ne corregga alcuni errori, segno questo di una revisione effettuata probabilmente dall'editore stesso prima della stampa. La presenza di questa antologia tra i testimoni concordanti con Fc2441 ci pare, però, mediata attraverso l'esemplare petruciano; supposizione questa che trova conforto oltre che dalla data di stampa — la più tarda tra le antologie a stampa concordanti con Fc2441 — dalla presenza di altri due brani di PIV e dall'unicità, invece, del riscontro di AnI; da ciò deriverebbe che il copista di Fc2441 non dovette avere con essa alcuna relazione diretta.

BosI

Venezia, 27 marzo 1509;

12 concordanze con Fc2441: nn. 6, 12, 15, 18, 21, 27, 29, 34, 45, 54, 59 e 67).

²⁹ JEPPESEN, *Frot. II*, p. 62.

³⁰ JEPPESEN, *Frot. II*, pp. 150-151.

Contenuto della raccolta: 70 composizioni frottolistiche, di cui ben 68 mostrano concordanze con i primi nove libri di frottole (24 con PeI), due soli sono gli *unica*. Delle 12 concordanze con Fc2441 dieci sono comuni a PeI, una (n. 45) a PeIX ed una (n. 59) a PeVII. E' l'ultima stampa petrucciana edita a Venezia; di questa raccolta liutistica sono rimaste oggi quattro edizioni, conservate rispettivamente nella Newberry Library di Chicago, nella Bibliothèque Nationale di Parigi, nella Biblioteca Colombina di Siviglia e nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna. Siamo riusciti a prenderle in esame tutte e quattro e, relativamente alle concordanze con Fc2441, l'osservazione ha permesso di dividere in due gruppi le quattro edizioni: nel primo abbiamo le edizioni conservate a Chicago ed a Parigi, mentre nel secondo quelle conservate a Siviglia ed a Vienna; esse rivelano alcune varianti testuali nonché differenze grafiche riscontrabili nella collocazione del testo e nell'utilizzo di diversi capilettera. Tutto ciò fa supporre che l'impressione tipografica dell'edizione del Petrucci sia avvenuta in almeno due distinti momenti attraverso l'uso di matrici, che dovettero essere rivedute probabilmente per mere cause tipografiche.³¹ Se si considera il fatto che la quasi totalità delle composizioni intavolate in questa silloge è presente anche nei precedenti volumi petrucciani, viene spontaneo affermare che il rapporto tra i due testimoni dovette essere diretto; ciò, porterebbe quindi le intavolature liutistiche del Bossinensis tra i testimoni secondari per quanto attiene ai rapporti con Fc2441. La collazione effettuata non contraddice tale ipotesi, anche se presenta, complessivamente, un discreto numero di varianti, giustificabili, con tutta probabilità, dall'operazione di trascrizione. Con ciò va anche precisato che il passaggio dalle quattro alle tre parti, se così è stato (non si può escludere, anche sulla base delle composizioni a tre parti presenti in Fc2441, che la prima versione di molte frottole sia stata a tre parti e che solo successivamente buona parte del repertorio sia stato 'normalizzato' a quattro), non comporta alcuna maggior originalità della versione a quattro, né tantomeno può essere visto come chiave di lettura generale per questo tipo di repertorio. L'osservazione dei testi poetici concordanti con Fc2441 pone in luce, accanto alla precisa corrispondenza strutturale, la presenza di alcune varianti, che in determinati brani, come il n. 45, appaiono molto sensibili. Il testo musicale mostra, a sua volta, differenze che possiamo giudicare tipiche di una intavolatura, come la divisione dei valori, le brevi fioriture, i rari bicordi, la puntualizzazione di alterazioni che la versione a quattro parti talvolta sottintende. Un ulteriore dato emerso dal confronto tra le parti è la

³¹ La presenza di diversi capilettera di fronte ad una identica collocazione del testo e la differenza di posizione di determinate sezioni testuali, elementi riscontrabili dal confronto tra le varie copie, fa pensare ad una sorta di correzione in corso d'opera. Come ha chiarito Claudio Gallico (*GALLICO, Laboratorio* p. 189) il metodo tipografico di Ottaviano Petrucci consisteva di tre impressioni consecutive: nelle prime due erano tracciati rispettivamente i righe e le note, mentre nella terza venivano stampate contemporaneamente le parole, le iniziali ed i numeri delle pagine e di registro. Cambiato il capilettera per ragioni di carattere estetico oppure per sopperire ad esigenze tecniche, lo stampatore perfezionò nella tiratura successiva la posizione del testo: un chiaro esempio si può cogliere dal confronto tra le edizioni di BosI conservate a Chicago ed a Vienna, in quest'ultima, infatti, è possibile notare, oltre al diverso capilettera, la posizione più precisa del testo posto con maggior frequenzarispetto all'esemplare di Chicago all'inizio della misura.

preferenza, pur saltuaria (n. 18), da parte dell'intavolatore, della parte di *Altus* a quella di *Tenor*.

BosII

Fossombrone, 10 maggio 1511;

2 concordanze con Fc2441: nn. 7 e 24.

Contenuto della raccolta: 56 composizioni frottoliche, di queste 40 mostrano concordanze con tutti i libri frottolici petrucciani, ad eccezione di PeII. E' l'unica antologia frottolica del Petrucci stampata a Fossombrone e presente tra i testimoni concordanti con Fc2441. Mancano, infatti, l'undicesimo libro, che fu stampato nella cittadina marchigiana il 20 ottobre 1514 e naturalmente lo scomparso decimo libro, che sappiamo, però, essere stato licenziato a Fossombrone nel 1512.³² Entrambe le due concordanze presenti in Fc2441 sono comuni con PeI. Le varianti testuali riprendono quasi completamente le varianti della versione a quattro parti mentre un poco diverso è il discorso riguardante il testo musicale che, a causa della trasposizione liutistica, oltre a rinunciare alla parte di *Altus*, mostra varianti anche nelle parti di *Tenor* e *Bassus*.

Dal

Venezia, 31 dicembre 1508;

1 concordanza con Fc2441: n. 12.

Contenuto della raccolta: 36 composizioni tra calate, padoane, ricercari e libere intavolature liutistiche di composizioni a quattro parti; cinque sono considerate da Jeppesen³³ assimilabili al genere frottolico. E' il quarto libro di intavolature liutistiche stampate dal Petrucci, dopo i due di Francesco Spinaccino del 1507 e del 1508 ed un terzo che è andato perduto,³⁴ ed è il primo a riportare intavolature completamente legate alla pratica musicale italiana. Di questa raccolta sono oggi presenti tre edizioni, conservate nella Newberry Library di Chicago, nella Bibliothèque royale di Bruxelles e nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna. L'unica concordanza con Fc2441 è data dalla rielaborazione in intavolatura liutistica della barzelletta *Poi che 'l Ciel contrario, adverso*, n. 12, la quale presenta una struttura più estesa rispetto alla versione a quattro parti ed una marcata

³² JEPPESEN, *Frot.*, (I), p. 32.

³³ JEPPESEN, *Frot. II*, p. 123.

³⁴ KNUD JEPPESEN, nella recensione all'edizione *Canzoni Sonetti Strambotti et Frottole, Libri Tertio (Andrea Antico)*, Northampton, 1941 di ALFRED EINSTEIN ed a SARTORI, *Bibliografia* pubblicata in «Acta Musicologica», xx, 1948, alla p. 81 rende noto di essersi imbattuto, nei vecchi cataloghi della Biblioteca Colombina di Siviglia, al numero 2582, nella registrazione della *Intabulatura di Lauto libro Tertio*, di cui purtroppo non trovò più traccia. In questa antologia erano raccolte 25 *cantilena* e primo brano era l'intavolatura della chanson *Comme femme desconfortée* ed ultimo il ricercare *Recercare gioua. mariae*, identificabile con il compositore Johannes Maria Alemannus; il volume, in quarto oblungo, venne stampato a Venezia il 20 giugno 1508. Jeppesen conclude osservando che il volume doveva essere di fattura più elevata degli altri tre volumi di intavolature stampati dal Petrucci, in quanto il Colombo lo acquistò a Roma pagandolo 110 soldi contro i 75 degli altri.

delimitazione della parte superiore. La sua presenza in PeI fa però supporre che un eventuale rapporto vada ricercato all'interno di questa fonte.

PeI

Venezia, 28 novembre 1504;

16 concordanze con Fc2441: nn. 6, 7, 12, 13, 15, 18, 19, 20, 21, 24, 27, 29, 34, 39, 54 e 67.

Contenuto della raccolta: 62 composizioni frottoliche. È il testimone con il maggior numero di concordanze con Fc2441, il quale è perciò giudicato da Jeppesen «piuttosto dipendente da PeI».³⁵ Un esame dei testi e delle musiche denuncia una situazione piuttosto variegata, ove a casi di grandi vicinanza corrispondono situazioni in cui è meno semplice distinguere dei rapporti diretti ed altri casi in cui si assiste a quella promiscuità di elementi che caratterizza molti apparati frottoliche. Possiamo però aggiungere che un buon numero di queste composizioni, a differenza di quelle tradite in molti altri testimoni, offre alcuni validi elementi al fine di stabilire dei rapporti tra i due testimoni. Solo due composizioni, *Oymè il cuor, oymè la testa!*, n. 6, e *Sempre l'è qual esser suole*, n. 13, che si trovano in Fc2441 in una versione a tre parti (la prima evidenza inoltre una scrittura a valori raddoppiati con *tactus* alla breve), mostrano una redazione anteriore, verosimilmente la più vicina all'atto compositivo, cui in seguito venne aggiunta la parte di *Altus*. In generale si può osservare come i testi e la loro struttura, ossia la disposizione delle stanze, si dimostrino meno vincolati del discorso musicale, che obbedisce, di norma, a regole più strette. Così possiamo notare varianti di scrittura e di struttura anche significative a fianco di strutture musicali simili (nn. 7, 12, 21, 24, 29 e 67) o addirittura, caso unico, identiche (*Sì como el bianco cigno*, n. 15). Interessanti sono le differenze musicali proposte dal n. 18, che pur notato un tono sotto non evidenzia varianti significative, dal n. 19 ove le parti di *Cantus* e *Tenor* sono addirittura scambiate e le versioni non risultano affatto distanti, pur se PeI risulta più lungo di 4 misure, e dal n. 34 ove le varianti risultano limitate nelle parti di *Tenor* e *Bassus* ed assai più evidenti in *Cantus* ed *Altus*. Nel n. 20 ad un testo che riporta addirittura quattro versi differenti corrisponde una lezione musicale che non si discosta da quella di Fc2441. Pienamente in linea con la più pura tradizione frottolica è il n. 27, che non mostra, nelle sue varianti, una definita e chiara posizione nella tradizione. Il n. 39 mostra analogie per tre parti: *Cantus*, *Tenor* e *Bassus*, mentre la parte di *Altus* evidenzia differenze tali da ipotizzare una sua aggiunta successiva all'originaria stesura e di difficile attribuzione al medesimo compositore (Michele Pesenti). Il celebre *In te, Domine, speravi* di Josquin (n. 54) dispone di una diversa stanza nel testo e di un differente finale musicale. Non siamo certi se dopo queste considerazioni Fc2441 possa essere dichiarato dipendente da PeI, ma si può certo ritenere che il copista di Fc2441 abbia tratto suggerimenti, idee ed anche materiale per il suo lavoro se non direttamente della prima stampa frottolica certamente da

³⁵ JEPPESEN, *Frot.*, (I), p. 16: «...die andere handschriftliche Quelle: Fi. XII (F. Ist. Mus. 2441), die übrighens von Pe. I ziemlich abhängig scheint, ...».

una tradizione a lei molto vicina.

PeII

Venezia, 8 gennaio 1504 s.v.(=1505), ristampa: 29 gennaio 1507 s.v.(=1508);

1 concordanza con Fc2441: n. 35.

Contenuto della raccolta: 53 composizioni frottolistiche. L'unico pezzo che concorda con Fc2441 non appare in stretta connessione con quest'ultimo, la musica appare più vicina, infatti, a Lbl3051 e Mp1335 che al codice Basevi. La lezione proposta da Fc2441 potrebbe derivare da fogli singoli appartenenti al musicista o da rielaborazioni dei testi presenti negli altri testimoni.

PeIII

Venezia, 6 febbraio 1504 s.v.(=1505), ristampa: 26 novembre 1507;

8 concordanze con Fc2441 + 1 solo testuale (nn. 8, 9, 17, 25, 28, 32, 56 e 62 + 4).

Contenuto della raccolta: 62 composizioni frottolistiche. Gli otto pezzi concordanti presentano tre linee di tendenza nei rapporti con Fc2441: i nn. 8, 28 e 56, pur con differenze nella struttura ed in alcune lezioni del testo, mostrano alcune notevoli caratteristiche comuni, come, per esempio, l'errore comune alla misura 16 dell'*Altus* del n. 8 o il *Cantus* interamente identico del n. 56; i nn. 17, 32 e 62 sembrano, rispetto ai precedenti, più mediati da successivi interventi anche se le varianti, soprattutto musicali, non appaiono significative; infine i nn. 9 e 25 si distaccano sensibilmente dalla lezione di Fc2441. Il n. 4, poi, concorda solo nel testo. Appare probabile perciò che la trasmissione da un testimone all'altro sia avvenuta in modo differente da composizione a composizione, ossia solo alcune delle composizioni di PeIII che ritroviamo in Fc2441 potrebbero derivare da un diretto rapporto tra le due antologie; per le altre è necessario ipotizzare l'intervento di una differente tradizione.

PeIV

Venezia, 1505, ristampa: 31 luglio 1507;

3 concordanze con Fc2441: nn. 51, 64 e 65.

Contenuto della raccolta: 91 composizioni frottolistiche. Se osserviamo la forma dei tre pezzi concordanti con Fc2441 notiamo che la barzelletta, n. 51, ed i due strambotti, nn. 64 e 65, evidenziano differenti rapporti con il codice Basevi. Infatti mentre la barzelletta mostra le caratteristiche evidenti di un genere soggetto a numerosi cambiamenti ed elaborazioni, i due strambotti, soprattutto per ciò che concerne la musica, manifestano una notevole somiglianza con l'eccezione di alcune caratteristiche scritte come *minor color* o *ligaturae*. La stessa situazione, anche se meno accentuata, si presenta nei testi, ove la barzelletta di PeIV ha una stanza in meno rispetto alla versione di Fc2441 e presenta alcune varianti piuttosto marcate, mentre il testo degli strambotti offre una maggior identità. Questa situazione rende ancora più incerti, forse indefinibili, i rapporti fra i testimoni e pone all'attenzione la necessità di indagare il repertorio non solo attraverso le raccolte, ma anche attraverso le presenze delle singole composizioni.

PeV

Venezia, 23 dicembre 1505;

2 concordanze con Fc2441: nn. 16 e 23.

Contenuto della raccolta: 61 composizioni frottoliche. I due pezzi concordanti con Fc2441 presentano nei testi alcune varianti di struttura (una stanza in più il n. 16 ed una in meno il n. 23) ed altre grafiche non particolarmente significative. Le musiche evidenziano una maggior correttezza dell'edizione petruciana, che rifugge, inoltre, a particolarità notazionali come l'uso del *minor color*, quasi costantemente evitato. Particolarmente vicine appaiono le versioni del n. 23. Se potesse essere anche accertato un rapporto diretto tra i due testimoni per ciò che riguarda il testo musicale, ciò non varrebbe comunque per le poesie le cui versioni sembrano piuttosto distanti. Questa situazione, che si riscontra anche nei rapporti tra altri testimoni, fa pensare alla possibilità che il copista abbia potuto scrivere le poesie sotto dettatura: ciò spiegherebbe la quantità di modifiche strutturali e lessicali provocate dal dettatore nella lettura e dal copista nella scrittura, cosa che invece non si rinviene nella musica, copiata direttamente da altra fonte.

PeVI

Venezia, 5 febbraio 1505 s.v.(=1506);

4 concordanze con Fc2441: nn. 11, 22, 31 e 58.

Contenuto della raccolta: 66 composizioni frottoliche. I testi dei quattro pezzi concordanti con Fc2441 mostrano differenze significative in due casi, nn. 11 e 31, e addirittura un testo diverso nel n. 58, mentre il solo n. 22 è caratterizzato da una significativa convergenza. Anche le musiche, però, evidenziano una certa distanza tra le due raccolte: nel n. 11, per esempio, il *Cantus* di PeVI risulta più breve ed un accordo nella seconda metà della misura 14 presenta varianti nelle tre voci inferiori; il n. 22 in Fc2441 manca di tutta la musica per l'intonazione della stanza. E mentre il n. 31 sembra riavvicinarsi alla versione di Fc2441, il n. 58 di PeVI mostra alcune situazioni contrastanti: nella prima metà della misura 7 un accordo che pare più in sintonia con lo svolgimento musicale proprio della frottola evita un salto di VII nell'*Altus*, mentre alle misure 10 e 11 un breve inciso comune alle parti viene cambiato nel *Bassus*. Nel suo complesso comunque questa fonte non pare essere in uno stretto rapporto con Fc2441.

PeVII

Venezia, 6 giugno 1507;

2 concordanze con Fc2441: nn. 36, 59.

Contenuto della raccolta: 67 composizioni frottoliche. I due brani concordanti con Fc2441 presentano forti varianti nella struttura del testo, giungendo nel n. 59 a presentare ben tre stanze in più ed un diverso ordine complessivo. Le musiche mostrano una scrittura più semplificata, priva di molte epitrite e con la tendenza, sempre nel n. 59, ad evitare alcuni gruppi ornamentali presenti in Fc2441. Il rapporto con quest'ultimo perciò appare piuttosto lato, mediato da diverse modalità di trasmissione difficili da chiarire perché appartenenti, con tutta probabilità, se non

alla tradizione orale ad una tradizione pratica, oggi ricostruibile solo congettualmente. Questa barzelletta, *Ay! despietato tempo*, n. 59, è qui attribuita a Zanin Bisan, compositore attivo nella cappella del duomo di Treviso; la presenza di questo suo pezzo nel VII libro del Petrucci è facilmente spiegabile dalla vicinanza e dalla conseguente facilità di comunicazione e di scambio culturale tra quella città e Venezia, luogo di edizione e di redazione delle opere petrucciane.³⁶ Stando così le cose, è possibile ritenere che essa sia stata divulgata e portata alla notorietà attraverso l'antologia a stampa e da lì sia approdata successivamente agli altri testimoni.

PeVIII

Venezia, 21 maggio 1507;

1 concordanza con Fc2441: n. 2.

Contenuto della raccolta: 57 composizioni frottolistiche. Il solo brano concordante con Fc2441, incompleto nel testo per la mancanza di una stanza, presenta alcune piccole varianti che tendono ad avvicinarlo nel testo alla versione del manoscritto *MNc4*. La musica, invece, mostra un uso assai meno continuo dell'epitrita, o *minor color*, ma nel suo insieme evidenzia una sensibile affinità con Fc2441. Così se diamo al *minor color* un valore più legato alle abitudini di scrittura del copista che all'effettivo significato musicale, il quale in quei tempi si era identificato con la scrittura 'bianca', possiamo ipotizzare tra i due brani una sorta di relazione comune, avvenuta forse attraverso un archetipo musicale.

PeIX

Venezia, 22 gennaio 1508 s.v.(=1509);

3 concordanze con Fc2441 + 1 solo testuale: nn. 1, 45 e 46 + 29.

Contenuto della raccolta: 64 composizioni frottolistiche. Il n. 29 concorda con Fc2441 solo nel testo e mostra inoltre differenze di struttura tali da non considerare alcun possibile rapporto tra i due testimoni. Diverse sono le situazioni prospettate dagli altri tre pezzi. In particolare il n. 1 si dimostra decisamente una delle composizioni più interessanti di tutta la raccolta, sia per la complessa struttura sia, soprattutto, per una importante variante apportata da Fc2441. Il copista del codice Basevi è infatti intervenuto, nella parte del *Cantus*, in tre cadenze, sulle cinque che si presentano, ammodernando la cadenza di Landini in una cadenza V-I con il VII grado che risolve direttamente sul I. Appare questo un segno chiaro di modernità,³⁷ attraverso il quale si avverte come il copista, musicalmente colto, non sentisse più adatta la cadenza landiniana e si sia così sentito di intervenire; non va però dimenticato che l'intervento dello scriba si è limitato a tre cadenze su cinque nel *Cantus* ed ha lasciato inalterate due figurazioni landiniane nell'*Altus* e tre nel *Tenor*. Questo brano, inoltre, si segnala per un importante errore comune nella prima misura dell'*Altus* che fa pensare, perlomeno nell'ambito di questa composizione, ad

³⁶ D'ALESSI, *Z. Bisan*, pp. 21-28.

³⁷ Si veda alla p. 75 la n. 40.

un rapporto diretto tra i due testimoni. Il n. 45, infatti, evidenzia notevoli differenze in modo particolare nella parte di *Altus*; le varianti del n. 46, infine, non sottolineano alcuna situazione caratteristica. Nel complesso PeIX sembra giustificare l'ipotesi da noi già abbozzata, che non vede, in casi come questi, una diretta e completa relazione tra i testimoni, bensì un rapporto parziale, limitato solamente ad alcune composizioni.

II. Testimoni letterari e musicali (concordanze per il solo testo)

A. Manoscritti

BEc396

Belluno, post 1508³⁸;

1 concordanza con Fc2441: n. 68.

È il codice delle rime di Bartolomeo Cavassico, compilato dal letterato bellunese tra il 1508 ed il 1530; pur trattandosi di una fonte decisamente secondaria per quanto riguarda Fc2441 è molto interessante perché, attraverso la concordanza testuale con la barzelletta *Fami, donna, el mio dovere*, reca importanti contributi al fine della ricerca della data di redazione del codice Basevi.³⁹

MNc4

Mantova, dopo il 1500 (Gallico);⁴⁰

10 concordanze con Fc2441: nn. 2, 3, 17, 30, 34, 35, 36, 57, 59 e 64.

Il contenuto di questo piccolo codice è interamente frottolistico e comprende ben 374 rime. Secondo Luzio e Renier⁴¹ si tratterebbe di uno dei pochi manoscritti di provenienza gonzaghesca, assemblato forse per la stessa Isabella d'Este negli ultimi anni del XV secolo. Torrefranca, osservando la non eccelsa fattura del manoscritto, ritenne il libro «un repertorio tascabile di testi: un aiuto memoria, ad uso di cantori distinti». ⁴² Gallico ha fissato come termine *post quem* per la sua redazione il 1500, in quanto in quell'anno morì Serafino Aquilano e nella raccolta è presente una poesia di Francesco Flavio, *Quietato à morte el più suave canto*, dettata in morte del cantore. Gallico rileva anche come la raccolta più che come fonte per i musicisti vada interpretata come punto di intersezione fra i rami della tradizione scritta poetica e musicale, sostenendo che sia l'editore delle frottole cantate sia il compilatore del codice abbiano copiato verosimilmente da capostipiti, forse autografi. Possiamo

³⁸ C. MUTINI, *Cavassico, Bartolomeo*, in: *Dizionario biografico degli italiani*, XXIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 30-32.

³⁹ Si veda alla p. 65.

⁴⁰ GALLICO, *MNc4*, pp. 9-10.

⁴¹ A. LUZIO - R. RENIER, *Coltura e relazioni letterarie d'Isabella d'Este*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXXIII, 1899, pp. 1-62: 48-52: inventario dei libri di Isabella d'Este.

⁴² F. TORREFRANCA, *Il segreto del Quattrocento. Musiche ariose e poesia popolare*, Milano, 1939, rist. anastatica Bologna, Forni, 1972.

aggiungere che l'analisi delle dieci rime concordanti con Fc2441 sostiene questa ipotesi. Il codice appare, infatti, complessivamente come un'entità a sé stante, equidistante dagli altri testimoni, senza però apparire completamente divergente. In un solo caso *MNc4* presenta un testo del tutto diverso da quello dei testimoni musicali: si tratta del n. 17, *Chi se fida de Fortuna*, che, dopo i primi due versi comuni, mostra quattro stanze completamente differenti, le quali costituiscono, considerato il diverso e più corretto rapporto metrico tra ripresa e stanze (in Fc2441 dopo la stanza viene ripreso il terzo verso della ripresa al posto del primo), una versione più regolare. Di fronte a tale situazione appare probabile che il piccolo codice mantovano abbia visto la sua nascita in un ambiente non lontano da quello del manoscritto Basevi e che alcuni archetipi, alcuni fogli forse autografi, possano aver svolto un identico ruolo nella genesi delle due tradizioni.

PEc 431

Napoli, 1485 (Atlas);⁴³

1 concordanza con Fc2441: n. 53.

Contenuto della raccolta: 129 composizioni sacre e profane, di cui 48 sono frottoliche. Atlas ha constatato legami tra questo manoscritto e la tradizione di Mantova e Ferrara. La concordanza testuale di due strofe dell'oda *Orsù, cusì va 'l mondo* in un testimone così anteriore a Fc2441 ci dimostra come la fortuna di un testo poetico frottolico, pur se diversamente musicato, potesse durare per oltre vent'anni. Inoltre, pur senza voler stabilire rapporti diretti tra i due testimoni, va notata la possibile origine mantovana o ferrarese del testo.

B. Stampe

DaRub

Bologna, 13 ottobre 1502;

1 concordanza con Fc2441: n. 60.

Questa antologia a stampa consta di 57 testi: 28 sonetti, 8 capitoli, 19 strambotti e 2 barzellette. Antonio Rossi⁴⁴ ha ricavato alcune indicazioni circa l'ambiente cui rinviano i testi giungendo così ad evidenziare la corte di Ferrara e Mantova *in primis*, con diramazioni nell'ambiente marchigiano, Ancona e Pesaro, ed umbro, Foligno e con una linea settentrionale costituita dalla presenza di Ottaviano Del Carretto, cugino di secondo grado di quel Galeotto Del Carretto, che conosciamo come intimo della corte gonzaghesca. L'interesse dell'antologia è costituito proprio dalla presenza di linee poetiche interregionali per la prima volta riunite in una edizione a stampa. Pur se l'edizione venne stampata a Bologna, centro editoriale aperto al volgare, l'ambiente che ne vide l'organizzazione — sempre secondo il Rossi — fu

⁴³ A. W. ATLAS, *On the Neapolitan provenance of the Manuscript Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 431 (G.20)*, «Musica Disciplina», XXXI, 1977, pp. 45-105.

⁴⁴ ROSSI, *DaRub*

verosimilmente quello ferrarese. La versione offerta dall'antologia del Da Rubiera, è di grande interesse perché rappresenta l'unica concordanza testuale con Fc2441, pur con una stanza in più ed un diverso ordine delle stanze stesse; essa, inoltre, ci permette di emendare un verso ipometro. E' certamente difficile pensare ad un rapporto diretto tra questa antologia ed il manoscritto Basevi, ma comunque la presenza di questa barzelletta evidenzia la straordinarietà di questo testo, che non ritroviamo in alcun testimone musicale.

Ma

Venezia?, c. 1499 (Marinis);⁴⁵

1 concordanza con Fc2441: n. 39.

Si tratta di una breve raccolta di cinque testi su due pagine stampate. La presenza dell'oda *Tu te lamenti a torto* in una stampa attribuita ad Aldo Manuzio è testimonianza del successo incontrato da questo testo. In seguito esso si ritrova in numerose antologie musicali e poetiche. La versione offerta dalla stampa aldina pare essere più vicina a quella offerta da PeI e ciò risulta facilmente spiegabile dalla comune origine veneziana. In tale situazione la presenza in questo testimone va considerata come attestazione della diffusione e della fortuna del componimento.

Ferme restando tutte le distinzioni che abbiamo fatto in apertura di questo capitolo vogliamo qui classificare, evidenziando le tendenze che si evincono dal confronto tra le lezioni, per quanto limitate e spesso non univoche, questi testimoni in tre categorie a seconda del grado di parentela che mostrano avere con Fc2441: precisamente nel primo gruppo abbiamo posto quelle raccolte che esprimono tendenze rapportabili alle lezioni del codice Basevi, nel secondo quelle che presentano aspetti piuttosto contrastanti (anche se tra parentesi abbiamo azzardato in qualche caso ad esprimere una inclinazione verso una delle altre due classi), mentre nel terzo gruppo sono comprese tutte quelle fonti che sembrano, all'attuale stato degli studi, aver conosciuto sviluppi decisamente separati.

1) testimoni primari: Fn27, Pn27; PeI, PeIV, PeV, PeVIII, PeIX

2) testimoni d'incerta collocazione: Bc18 (=>3), Lbl3051 (=>1), Pn676; PeIII, PeVI (=>1); *MNc4*

3) testimoni secondari: CnCap, Fn230, Fn337, Mp1335, Mt55, SGs463; AnI, BosI, BosII, Dal, PeII, PeVII; PEc431, *Ma*, *DaRub*.

⁴⁵ T. DE MARINIS, *Frotola nova imprimé par Aldo Manuzio*, «Philobilon», VI, 1933, pp. 389-391.

3. TAVOLA DELLE CONCORDANZE

Nelle seguenti tavole sono esposte tutte le concordanze, reperite ed esaminate, considerate coeve al codice Basevi.¹ L'organizzazione grafica ha seguito nel suo complesso la disposizione proposta nel lavoro di Jeppesen² con l'integrazione di una nuova fonte (Pn27), la presenza di concordanze solo testuali (*MNc4*, *PEc431*, *DaRub* e *Ma*) e l'aggiunta di una concordanza petruciana, che era sfuggita allo studioso danese e che permette di diminuire il numero degli *unica* musicali a 23;³ complessivamente, grazie alle nuove concordanze testuali, il numero delle composizioni che restano, nel loro insieme di musica e testo, attestate nel solo Fc2441 diminuisce a 18.⁴ La struttura è divisa in due sezioni principali: nella prima sono offerti gli elementi che caratterizzano la composizione, il numero d'ordine del brano (che non è stato posto tra parentesi quadre per mere esigenze grafiche), il titolo ossia il primo verso di ogni poesia, il riferimento alla numerazione delle carte nel manoscritto (anche questa non originale), il numero delle parti (n.p.), il nome del compositore quando conosciuto (tra parentesi quadre poiché tutte i brani in Fc2441 sono adespoti), il numero delle concordanze (n.c.) diviso tra concordanze musicali e testuali nello stesso tempo (in tondo) e solo testuali (in corsivo). Seguono poi tutte le fonti concordanti organizzate come di consuetudine: dapprima i testimoni musicali, manoscritti e stampe, indi, divisi da un tratto più marcato, i testimoni solo letterari, manoscritti⁵ e stampe.

¹ Per la definizione di testimone coevo si veda quanto è stato detto alla p. 38 del precedente capitolo.

² JEPPESEN, *Frot. II*, pp. 140-143.

³ Si tratta della barzelletta *Ay! despietato tempo*, n. 59, presente in PeVII ed in BosI; il numero degli *unica* musicali passa così da 24 a 23.

⁴ Per cinque dei 23 *unicamusicali* abbiamo registrato concordanze limitate al testo; si tratta dei seguenti brani: *In un tempo, in un momento*, n. 3, attestato in *MNc4 Poich' amor con dritta fè*, n. 4, in PeIII; *El dolor chi me distrugè*, n. 30, in *MNc4 Orsù, così va 'l mondo*, n. 53, in *PEc431*; *Amorsforza, ira straporta*, n. 60, in *DaRub*

⁵ Rientra tra questi anche *PEc431*, manoscritto musicale, ma che nello specifico interessa come testimone esclusivamente poetico.

n°	Titolo	cc.	n.p.	Compositore	n.c.	Bc18	CnCap	Fn27	Fn230	Fn337	Lbl3051	Mp1335	Mt55	Pn27
1	Qual è 'l cor che non piangesse	1'-3	4		1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
2	Scopre, lingua, el mio martire	3'-4	4		1+ /	-	-	-	-	-	-	-	-	-
3	In un tempo, in un momento	4'-5	4		/	-	-	-	-	-	-	-	-	-
4	Poich' amor con dritta fé	5'-6	4		/	-	-	-	-	-	-	-	-	-
5	L'arte nostra è macinare	6'-7	3		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
6	Oymè il cor, oymè la testa!	7'-8	3	[M. Cara]	5	-	-	12'-13	-	-	-	-	-	[46]
7	Non val aqua al mio gran foco	8'-9	4	[B. Tromboncino]	4	-	-	-	-	-	22'-23	-	-	[46]
8	Arda il ciel e 'l mondo tuto	9'-10	4		5	-	-	27'-28	-	23' (32')	-	-	-	[43]
9	Bench'io serva un cor ingrato	10'-11	4		2	-	-	-	-	-	-	-	-	-
10	Tempo è hormai de ricovrare	11'-12	4		2	-	-	-	-	-	23'-24	-	-	[42'-43]
11	S'io dimostro in viso el fuoco	12'-13	4		1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
12	Poiché 'l Ciel contrario, adverso	13'-14	4	[B. Tromboncino]	5	9'	-	-	-	-	-	-	-	[38']
13	Sempre l'è qual esser suole	14'-15	3	[M. Pesenti]	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
14	Mete gio' la geloxia	15'-16	4		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
15	Sí como el bianco cigno	16'-17	4	[M. Cara]	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-
16	Non pigliar tanto ardimento	17'-19	4	[B. Tromboncino]	2	-	-	-	-	-	-	-	-	[17e40]
17	Chi se fida de Fortuna	19'-20	4	[B. Tromboncino]	1+ /	-	-	-	-	-	-	-	-	-
18	Non è tempo d'aspectare	20'-21	4	[M. Cara]	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-
19	Poiché l'alma per fé molta	21'-22	4	[B. Tromboncino]	2+ /	16'-17	-	-	76'-77	-	-	-	-	-
20	Defecerunt, donna, hormai	22'-23	4	[Marchetto Cara]	3	-	-	23'-24	-	-	-	-	-	(44)
21	A la guerra, a la guerra!	23'-24	4	[B. Tromboncino]	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-
22	Lassa, dona, i dolci sguardi	24'-25	4	[B. Tromboncino(?)]	2	-	-	-	-	-	-	-	-	[42']
23	Se gran festa me mostrasti	25'-26	4	[B. Tromboncino]	2	-	-	-	-	-	-	-	46'-48	-

Pn676	SGs463	Anl	Bosl	BosII	Dal	PeI	PeII	PeIII	PeIV	PeV	PeVI	PeVII	PeVIII	PeIX	BEC396	MNC4	PEc431	DaRub	Ma
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	46'-48	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	36'-37	-	-	176r	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	159r	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	2'-3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
11'-12	-	-	32	-	-	2'-3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	24-24'	-	17'-18	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
119'-120	-	-	-	-	-	-	-	46'-47	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
88'-89	-	-	-	-	-	-	-	42'-43	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	35'-36	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	38-38'	-	52-53'	21'-22	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	34'-35	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	23'	-	-	13	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	11'-13	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	54'-55	-	-	-	-	-	-	-	160r	-	-	-
-	-	-	32'-33	-	-	3'-4	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	24'-25	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	4'-5	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	39'	-	-	31'-32	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	22'-23	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	38'-39	-	-	-	-	-	-	-	-	-

876

Pn676	S6s463	Anl	Bosl	BosII	Dal	Pel	PelI	PelII	PelIV	PeV	PeVI	PeVII	PeVIII	PelX	Bec396	MNc4	PEc431	DaRub	Ma
-	-	-	-	53-53'	-	23'-24	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	57	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
29'-30	-	-	40-40'	-	-	25'-26	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	55'-56	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	47	-	-	14	-	-	-	-	-	-	-	4'-5	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	216v	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	29'-30	-	-	-	-	-	-	-	-
67'-68	-	-	-	-	-	-	-	53'-54	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	19-20	-	-	5'-6	-	-	-	-	-	-	-	-	-	171v	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	39'-40	-	-	-	-	-	-	-	-	203r	-	-	-
110'-111	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	18'	-	-	-	166r	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	47	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	nr. 1
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
28'-29	-	-	17'	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	17	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	53'-54	-	-	-	-	-

50
9
6

Pn676	SGs463	AnI	BosI	BosII	Dal	PeI	PeII	PeIII	PeIV	PeV	PeVI	PeVII	PeVIII	PeIX	BEc396	MMc4	PEc431	DaRub	Ma
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	50	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	52'-53	-	-
17'-18	nr. 25	-	38'-39	-	-	49'-50	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
107'-108	-	-	-	-	-	-	-	8'	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
123'	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	107r	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	16'	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	15'-16'	-	-	-	-	-	-	-	-	50'-51	-	-	-	106r	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	F3V-F4	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	51'-52	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	18'	-	-	-	-	-	-	29'	-	-	-	-	-	-	43r	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	24	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	46'	-	-	13'	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	132'-133	-	-	-	-

0309

4. DATAZIONE E LUOGO DI REDAZIONE

Nell'Archivio Storico Gonzaga di Mantova, tra le numerose lettere conservate che testimoniano anche la vita culturale di corte tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, degna di particolare nota al fine di una datazione del manoscritto Basevi è quella inviata dal marchese di Casale Monferrato, nonché uomo di lettere e rimatore cortigiano, Galeotto Del Carretto¹ alla marchesa di Mantova Isabella d'Este, sposa di Francesco Gonzaga; la lettera è datata 14 gennaio 1497:²

«La S. V. sa che a la partita mia da Mantua mi promesse de mandarmi alchuni canti de le mie belzerette fatti per lo Tromboncino, et mai non li ho havuti, per il che la prego che se degni de mandarmeli per lo presente cavallaro del S. r nostro. Li canti de le belzerette ch'io vorrei sono questi: Lassa o donna i dolci sguardi, Pace hormai o miei sospiri, etc. a. Se gran festa mi mostrasti, etc. a. Donna sai come tuo sono, e ch'indarno per te stento, ma se teco mi lamento, tu mi dici che sono bono, etc. a., et vorrei uno aiere novo del capitulo, se fia possibile. L'affectionata et divota mia servitù verso la S. V. è quella che mi fa presumere de richiederli questi canti, a ben ch'al Tromboncino parirà forse stranio ad darmeli».

Delle poesie elencate da Galeotto Del Carretto due sono presenti in Fc2441; precisamente *Lassa o donna i dolci sguardi*, n. 22, alle carte 24'-25 e *Se gran festa mi mostrasti*, n. 23, alle carte 25'-26: curiosa è anche la consequenzialità di questi due testi che forse può risalire alla loro comune nascita e tradizione, al fatto cioè che siano stati nello stesso tempo scritti da Galeotto, musicati da Tromboncino e, sempre in coppia, riportati sul codice.

Dalla lettera ricaviamo comunque un dato preciso, un termine *post quem*: il manoscritto Fc2441 non dovrebbe essere stato compilato prima del 14 gennaio 1497 altrimenti il Del Carretto, che in quel periodo era in continui rapporti personali ed epistolari con la marchesa Isabella, non le avrebbe mai chiesto la musica del Tromboncino per le sue belzerette se questi l'avesse già scritta.³

Operazione molto più complessa è quella di ricercare un termine *ad quem*, anche perché in pratica questa data, considerando il limitato valore della precedente indicazione a causa della sua decisa anteriorità, che non si conforma ad alcune

¹ Consigliere dei Paleologi di Monferrato il Del Carretto fu a Mantova per la prima volta nel 1494; per incarichi ufficiali vi soggiornò tra il 1496 ed il 1497 ed ancora negli anni 1499, 1500, 1502, 1503 e 1507, poi i rapporti si allentarono; troviamo però ancora la sua presenza nella città gonzaghesca negli anni 1513, 1516 e 1517; fu anche in contatto con l'ambiente milanese. Per una dettagliata biografia si può vedere la voce a lui dedicata da R. RICCIARDI nel *Dizionario biografico degli italiani*, XXXVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 1988, pp. 415-419.

² La lettera è riportata in numerosi lavori, tra cui SCHWARTZ, *Frottole* p. 450; DAVARI, *Musica* p. 11, RUBSAMEN, *Lit. Sources* p. 10, EINSTEIN, *Madrigal* I, pp. 45-46, LUISI, *Musicavocale*, p. 145 e PRIZER, *Court. Past.*, pp. 56-57.

³ Si può anche pensare che Isabella per dimenticanza avesse trascurato di inviare le musiche al Del Carretto, ma anche se così fosse il termine proposto andrebbe arretrato solo di alcune settimane.

caratteristiche del manoscritto,⁴ tende ad identificarsi con la presunta data di redazione. Uno dei punti cruciali è lo stabilire se ci sia stato e, nel caso, quale possa essere stato il rapporto tra le stampe petruciane ed il manoscritto Basevi. Cercheremo perciò di valutare ipotesi, motivandole per quanto possibile e optando, sulla base dei risultati raggiunti, per quella che ci sembra suffragare i dati raccolti. Desideriamo però premettere che la definizione di un preciso periodo di redazione si fonda su elementi che inducono, talora, ad interpretazioni soggettive dei dati acquisiti; pur con questa necessaria premessa l'ipotesi che proponiamo in queste pagine è stata maturata nel corso di questo studio e ci appare, allo stato attuale delle ricerche, come la più attendibile.

4a. Rapporti tra Fc2441 e le edizioni di Ottaviano Petrucci

Quantitativamente i testimoni concordanti con Fc2441 mostrano nel loro complesso, considerando anche i casi plurimi (ossia la presenza di più concordanze per una sola composizione), 106 concordanze; di queste 57 si ritrovano in edizioni petruciane (53%); ma, se si considerano singolarmente, delle 44 composizioni collazionabili ben 40 si ritrovano in Petrucci (90%): un rapporto con le antologie a stampa, per quanto mediato da modalità di trasmissione assai difficili da ricostruire, appare comunque certo. E' piuttosto interessante confrontare la situazione di Fc2441 con quella degli altri testimoni manoscritti concordanti; nella seguente tabella sono riportate le fonti manoscritte che presentano concordanze comuni con Fc2441, il numero complessivo delle sole composizioni frottoliche contenute, gli *unica*, le concordanze complessive e singole ed i rispettivi rapporti con le sillogi del Petrucci:⁵

fonte	composizioni frottoliche	<i>unica</i>	totale concordanze	concordanze complessive con Petrucci	composizioni concordanti	single concordanze con Petrucci
Fc2441	68	23	106	57 (53%)	45	40 (90%)
Bc18	34	19	37	14 (37%)	15	10 (66%)
Fn230	157	92	107	22 (20%)	65	18 (27%)
Fn27	63	27	75	24 (32%)	36	21 (58%)
Fn337	107	44	98	24 (24%)	63	20 (31%)
Lb13051	53	15	74	34 (45%)	38	31 (86%)
Mp1335	12	5	16	8 (50%)	7	7 (100%)
Mt55	64	41	39	12 (30%)	23	12 (52%)
Pn676	114	72	79	22 (27%)	42	18 (42%)
SGs463	20	8	25	2 (10%)	12	2 (16%)
CnCap	7	3	13	6 (46%)	4	4 (100%)
Pn27	83	25	133	70 (53%)	58	51 (87%)

⁴ Si pensi, per esempio, alla presenza, tra i poeti sicuramente testimoniati, di Bartolomeo Cavassico: essendo nato intorno al 1480 appare decisamente improbabile l'inserimento di un suo testo in una raccolta di fine Quattrocento.

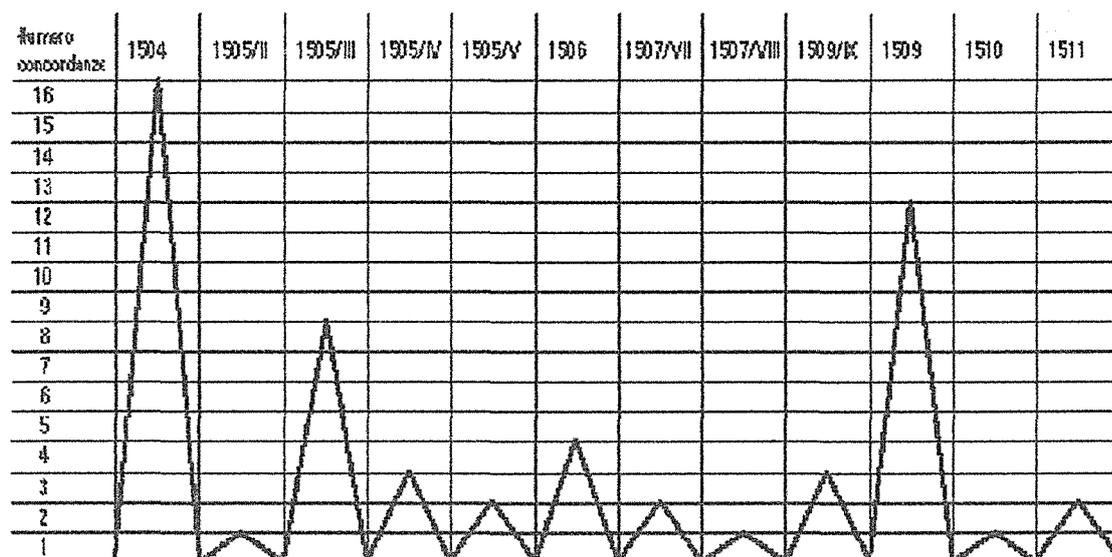
⁵ I dati sono tratti da JEPPESEN, *Frot. IIe* THIBAUT, Pn27.

A parte i due casi di Mp1335 e CnCap, la cui percentuale deve essere valutata in relazione al limitato numero di concordanze presenti, risulta evidente, almeno dal punto di vista numerico, come Fc2441 sia uno dei testimoni più vicini alle antologie a stampa; conseguentemente tale risultato trova conferma anche nel rapporto analitico ricavato partendo dalle edizioni del Petrucci (con l'esclusione delle intavolature che riprendono il repertorio a quattro parti), da cui si può osservare in particolare la continuità della presenza di concordanze tra le antologie a stampa e Fc2441, pareggiato, ma non nel numero complessivo, da Fn337 e Lbl3051 e superato dal solo Pn27 che si richiama, comunque, ad un diverso repertorio:

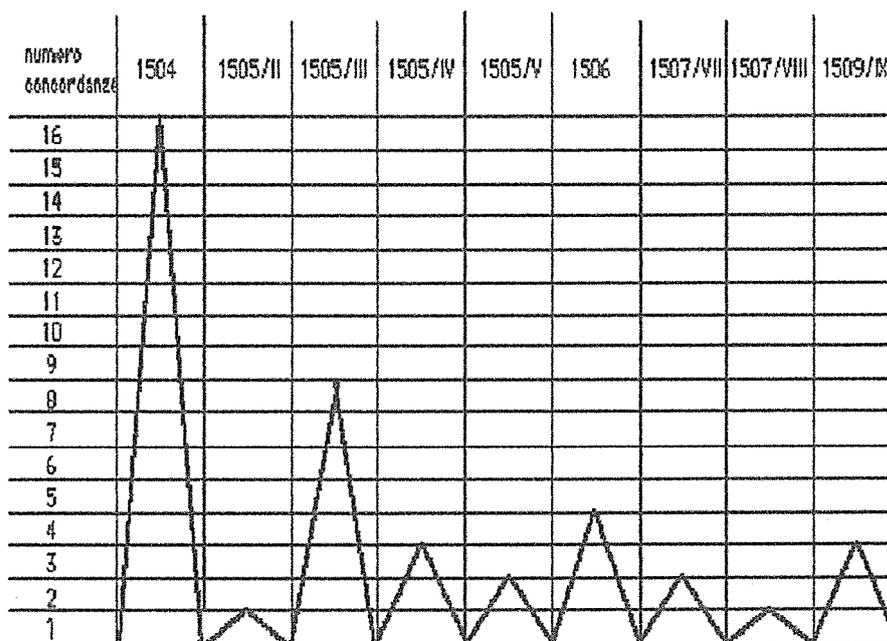
fonte	composizioni	concordanze	Bc 18	Fn 230	Fn 27	Fn 337	Fe 2441	Lbl 3051	Mp 1335	Mt 55	Pn 676	SGs 463	Cn Cap	Pn 27
PeI	62	90	7	6	7	4	16	3	1	2	6	1	—	17
PeII	53	12	1	1	2	2	1	3	1	—	—	—	—	3
PeIII	62	39	1	1	6	3	8	6	2	—	5	—	—	7
PeIV	91	54	—	4	3	2	3	10	—	5	2	—	—	6
PeV	61	34	1	3	1	5	2	3	1	1	2	—	—	6
PeVI	66	31	3	3	—	1	4	5	1	4	2	—	—	7
PeVII	67	38	—	—	—	—	2	1	1	—	1	1	1	4
PeVIII	57	19	—	—	—	1	1	1	—	—	—	—	—	—
PeIX	64	17	—	—	—	3	3	—	—	—	—	—	—	3
PeXI	70	36	—	2	—	2	—	1	—	—	—	—	2	—
totale			13	20	19	23	40	33	7	12	18	2	3	43

Su queste basi una delle due ipotesi che proponiamo prevede che la redazione di Fc2441 sia anteriore alle impressioni tipografiche di Ottaviano Petrucci e che queste, perciò, abbiano utilizzato il manoscritto come fonte da cui scegliere e copiare composizioni.

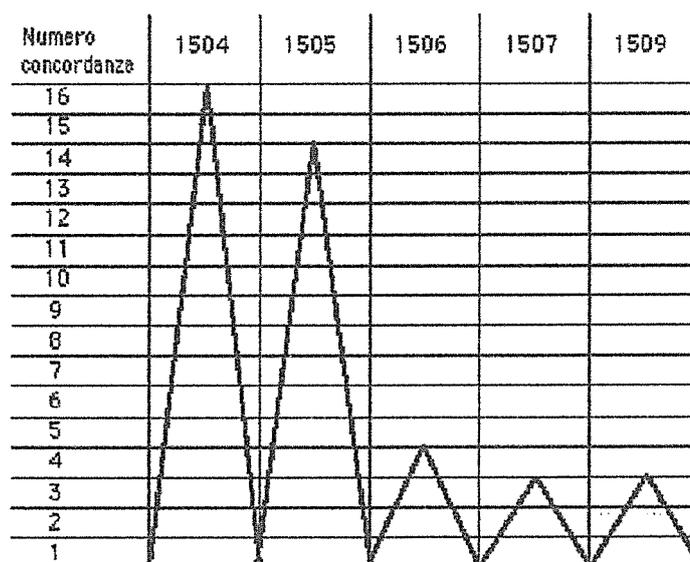
Come abbiamo già potuto osservare dalla tavola delle concordanze il codice Basevi offre concordanze con i seguenti 10 libri editi dal Petrucci: PeI, stampato nel 1504; PeII, stampato nel 1505; PeIII, stampato nel 1505; PeIV, stampato nel 1505(?); PeV, stampato nel 1505; PeVI, stampato nel 1506; PeVII, stampato nel 1507; PeVIII, stampato nel 1507; PeIX, stampato nel 1509; BosI, stampato nel 1509 e BosII, stampato nel 1511. A questi testimoni possiamo anche aggiungere la concordanza presente in AnI, che deriva direttamente dalle edizioni petrucciane; se consideriamo il numero delle concordanze esistenti tra questi testimoni e Fc2441 e le disponiamo per anno di edizione, otteniamo il seguente grafico:



Si può notare una presenza di concordanze apparentemente distribuita tra gli anni 1504 e 1511 con tre punte rappresentate dal I e III libro di frottole e dal I libro del Bossinensis. Cerchiamo ora però di analizzare meglio i dati. Innanzitutto va considerato che la concordanza presente nell'anno 1510, offerta da AnI, andrebbe più correttamente interpretata in riferimento diretto ai volumi del Petrucci: infatti tale composizione rientra tra le 20 (su 41) già apparse in precedenza in quattro libri dello stampatore marchigiano, più precisamente essa è presente nel IV libro, 1505/IV, ed è stata tolta dal successivo schema. Così anche le dodici composizioni del I libro e le due del II libro del Bossinensis, a loro volta, non sono altro che rielaborazioni strumentali di frottole a quattro parti già presenti in altri libri del Petrucci: rispettivamente dieci di BosI e due di BosII si riferiscono a PeI (1504), mentre le rimanenti due di BosI fanno riferimento a PeVII (1507/VII) ed a PeIX (1509/IX). Eliminando perciò dal grafico anche i dati relativi a queste raccolte otterremo il seguente risultato:



Appare più chiara adesso la grande quantità di concordanze presenti nei libri petrucciani pubblicati negli anni 1504 e 1505; tale dato risulterà ancor più evidente unificando nel grafico tutte le concordanze comprese anno per anno (con l'eliminazione del 1508, perché quest'anno vide la sola edizione, a noi non pervenuta, del terzo libro di intavolature)⁶:



L'ipotesi che vede la compilazione dell'antologia fiorentina anteriore alla stampa delle edizioni petrucciane parte dalla rilevazione della forte frequenza di concordanze negli anni 1504-1505, frequenza che tende poi successivamente ad attenuarsi. Sembrerebbe perciò che l'uomo che godeva della fiducia del Petrucci in

⁶ Si veda alla p. 47 la nota 34.

campo musicale — il *musikalischeVertrauensmannPetrucci's* di cui parla Jeppesen⁷ — o uno di essi, cioè di coloro che misero insieme le raccolte che vennero poi stampate, possa aver compiuto le sue ricerche e le sue scelte raccogliendo le composizioni dai principali manoscritti presenti all'epoca nelle corti ove il genere frottistico era particolarmente coltivato: il manoscritto Basevi 2441 potrebbe essere stato uno di essi ed essere perciò stato redatto tra il gennaio 1497 (lettera di Galeotto Del Carretto ad Isabella Gonzaga) ed il 28 novembre 1504 (data di edizione a Venezia del *Frottole libro primo* di Ottaviano Petrucci). A rafforzare questa ipotesi giungerebbero le due barzellette *Oymè il cuor, oymè la testa*, n. 6, e *Sempre l'è qual esser sòle*, n. 13, le quali, testimoniate in una versione a quattro parti in PeI, sono conservate in Fc2441 a tre e la n. 6, per di più, con valori raddoppiati in *tactus* alla breve;⁸ tutti elementi che, per quanto relativi a due brani, tenderebbero a suffragare l'ipotesi di una redazione del codice anteriore alle sillogi a stampa.

In merito a questa datazione un primo dubbio sorge dalla mancanza di concordanze nell'XI libro di frottole stampato da Petrucci a Fossombrone il 20 ottobre 1514: ci siamo chiesti, infatti, come mai in ogni libro fino al IX (il X è andato perduto) sia costante, seppur in diversa quantità, la presenza di brani comuni, mentre nell'XI, pur a fronte di caratteristiche che lo contraddistinguono in modo piuttosto sensibile dalle altre sillogi (e che comunque non impediscono, tra le fonti concordanti, una limitata presenza di testimoni a loro volta concordanti con Fc2441), non si trovi più alcun brano comune. Ma altri dati, che vedremo nel prosieguo della trattazione, pongono forti dubbi sulla supposizione prima formulata e contemporaneamente offrono ben più validi sostegni all'ipotesi che vede la redazione del manoscritto Basevi posteriore alla stampa delle antologie petrucciane.

4b. Vicende biografiche di poeti e musicisti

Le vicende biografiche dei poeti e dei musicisti attestati non ricoprono un ruolo significativo ai fini dei tentativi di datazione del manoscritto. Tra i primi, considerando che l'attribuzione al Tebaldeo dell'oda *Tu te lamenti a torto*, n. 39, è dubbia, e che Michele Pesenti è attivo principalmente come musicista, ci interessano maggiormente le vicende biografiche dei soli Galeotto Del Carretto e Bartolomeo Cavassico. Sull'importanza del primo per la determinazione del termine *post quem* ci siamo già soffermati,⁹ ma purtroppo per quanto riguarda la definizione del termine cronologico finale dobbiamo valerci delle sole notizie che ci offre la biografia di Bartolomeo Cavassico.¹⁰ Nato intorno al 1480 a Belluno, compì i primi studi nella città natale e si trasferì, per completare la sua preparazione, prima a Perugia e poi a Padova, per ritornare quindi a Belluno ed esercitare la professione paterna di notaio; a fianco di essa il Cavassico coltivò la propria cultura letteraria «in un originale

⁷ JEPPESEN, *Frot. II*, p. 66.

⁸ Tale *tactus* sembra inoltre meglio adattarsi al clima lamentevole che pervade la composizione.

⁹ Si veda alla p. 59.

¹⁰ Anche in questo caso per una dettagliata biografia si può vedere la voce curata da C. MUTINI nel *Dizionario biografico degli italiani*, XXIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 30-32.

esercizio poetico che, intrapreso negli anni giovanili (forse durante il periodo trascorso presso l'università di Padova) continuò sino alla vecchiaia». ¹¹ Il suo codice di rime, conservato nella biblioteca del Museo Civico di Belluno, segnatura 396, ¹² consta di 233 carte e contiene, tra altri generi, capitoli in terza rima, strambotti e barzellette ed è la testimonianza di un'attività poetica che va dall'anno 1508 al 1530. La barzelletta *Fami, donna, el mio dovere*, n. 68 del manoscritto Basevi, è presente alle carte 132'-133, la qual cosa farebbe pensare ad una sua creazione di parecchio posteriore al 1508. Questo dato, se confermato, comporterebbe un necessario slittamento della redazione del manoscritto Basevi a dopo il 1508 e porterebbe ad escluderne perciò l'antiorità rispetto alle antologie a stampa del Petrucci; ma poiché l'*incipit* di questo dialogo è anche presente in Pn27, assemblato, secondo le indicazioni offerte dalle filigrane, nei primi anni del XVI secolo, forse nel 1505, ¹³ ne deriva che il testo del Cavassico debba essere datato in quegli anni. A questo punto si pongono due questioni: la prima, che non è strettamente pertinente questo lavoro, riguarda i criteri e le modalità di scrittura del libro di poesie del notaio bellunese (come si potrebbe spiegare la presenza di questo brano, evidentemente giovanile, probabilmente anteriore al 1508, data cui risalirebbero le prime rime annotate dal notaio bellunese, nel mezzo del codice?), nonché un ripensamento circa gli inizi della sua attività poetica, che — come d'altra parte accennato dal Mutini — andrebbe proprio ricercata negli anni universitari di Padova; la seconda attiene, invece, più direttamente il nostro lavoro: con una datazione della barzelletta anteriore al 1505 si viene a togliere uno degli elementi contrari ad una redazione di Fc2441 anteriore alle stampe petruciane, cosa che sarebbe stata invece impossibile se questo testo fosse stato scritto dopo il 1508. Considerando queste vicende resta, comunque, molto probabile che la barzelletta sia stata composta dal Cavassico nel periodo trascorso come studente all'Università di Padova e che in questo ambiente sia stata conosciuta e musicata prima in Pn27 e poi in Fc2441. D'altronde che l'attività poetica del Cavassico sia iniziata in questi anni è confermato dalla presenza di due suoi testi in due libri del Petrucci: precisamente si tratta dell'oda *O dolce diva mia*, musicata da Pellegrino Cesena, alla c. 27' del II libro (1505) e della barzelletta *Ogni amor vol esser vero*, ¹⁴ musicata da Antonio Capreoli alle cc. 2'-3 del IV libro (1505?).

Di assai minore interesse al fine della datazione di Fc2441 risultano le vicende biografiche dei compositori. Innanzitutto perché non si segnalano eventi particolari o significativi nell'analisi generale e poi perché la loro presenza, distribuita in maniera piuttosto uniforme in tutti i testimoni, non ne caratterizza particolarmente alcuno. Alle scarse notizie biografiche su Zanin Bisan, Diomedes, Giacomo Fogliano e Michele Pesenti corrispondono quelle più ricche su Marchetto Cara, Loyset Compère e Bartolomeo Tromboncino o quelle ricchissime su Josquin

¹¹ IBID., p. 30.

¹² Ringrazio la dr. ssa Serena Garberoglio per alcune notizie fornitemi su questo codice.

¹³ THIBAUT, *Pn27*, p. 43.

¹⁴ Questo testo è riportato in CIAN, *Rime* II, p. 304.

Desprez, ma tutte sono accomunate dalla mancanza di relazioni definite con un preciso manoscritto e con determinate composizioni. Ne deriva che, per quanto si evince dai dati a noi conosciuti, appare del tutto indifferente una redazione di Fc2441 anteriore o posteriore ai testimoni petrucciani.

4e. L'ipotesi milanese

Già Knud Jeppesen aveva posto forti dubbi sul fatto che il manoscritto Basevi, nonostante le vicende storiche relative alla sua trasmissione degli ultimi cento anni siano legate a Firenze, fosse stato redatto nella città toscana. Lo studioso danese aveva notato¹⁵ la scarsa affinità del manoscritto con la cultura toscana; rilevando che nessuno dei musicisti testimoniati proveniva da quell'ambiente culturale e che delle dieci concordanze presenti con manoscritti toscani (Fn230, Fn27¹⁶ e Fn337) una sola (la barzioletta *Lo dimostra el mio colore*, n. 33) non si trovava in Petrucci, aveva dimostrato come questo repertorio non fosse tipico delle fonti toscane (o presunte tali). Lo stesso Jeppesen, in altro punto,¹⁷ aveva già osservato che i manoscritti fiorentini coevi, come Fc2440, Fn230, Fn337, Lbl3051, presentano una legatura in quinterni¹⁸ che non si trova, invece, in Fc2441: per quanto il dato in sé non sia estremamente significativo, esso assume valore di conferma di altri elementi più plausibili. Simili considerazioni, anche se poste su un piano più generale, sono state esposte da Iain Fenlon e James Haar,¹⁹ mentre un'interpretazione opposta è stata offerta da Martin Staehelin,²⁰ il quale, interpretando un'osservazione dello Jeppesen²¹ senza verificarla, ha ritenuto plausibile per Fc2441 una genesi fiorentina. Ma ad offrire la svolta decisiva è stato Joshua Rifkin che in un articolo dal titolo pubblicato nel 1973 sul «Journal of the American Musicological Society»,²² confrontando alcuni manoscritti musicali rinascimentali conservati nelle biblioteche fiorentine con altri testimoni, ha notato una fortissima somiglianza tra la mano dello scriba che copiò il manoscritto Basevi e

¹⁵ JEPPESEN, *Frot. II*, p. 50.

¹⁶ Che questo testimone sia però di origini toscane è molto dubbio, si veda alla p. 40.

¹⁷ JEPPESEN, *Laude* p. LXIII e ID., *Frot. II*, p. 29.

¹⁸ L'osservazione è ripresa da Alan W. Atlas nell'individuazione del luogo di redazione di Fn27, v. ATLAS, *Rvat271*, p. 252.

¹⁹ FENLON-HAAR, p. 6: «Not many sources of arguably Florentine provenance contain any frottolas; nor do the principal manuscript collections of the frottola, chiefly of North Italian origin, include Florentine music.» e p. 7: «Thus the pattern of the surviving sources confirms a distinction of geography and of culture. The frottola was, above all, a northern courtly song cultivated in Mantua, Ferrara, Urbino, and parts of the Veneto. By contrast, the predominant vogue in Florence was the French chanson; the frottola prints of Petrucci and Antico could of course have circulated in Florence, but no Florentine composers seem to have attempted to set barzellette or ode in the style of Tromboncino and Cara.».

²⁰ STAEHELIN, *Lbl3051*, p. 75.

²¹ JEPPESEN, *Frot. II*, p. 66: lo studioso, riferendo su Lbl3051, ne acclara le concordanze e notando che il maggior numero di esse si ritrova in Fn230 e Fc2441 trova una conferma alla genesi fiorentina del manoscritto londinese; in realtà a p. 50 del medesimo studio Jeppesen aveva già rilevato la scarsa affinità con la cultura toscana di Fc2441.

²² RIFKIN, *Concordances* p. 306.

quella del copista che compilò i fogli 37-54, 57-78 e 125-147 del libro corale segnato Librone 3 (*olim* 2267), conservato presso la Sezione Musicale dell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, il terzo dei grandi libri corali assemblati per l'uso liturgico nella Cattedrale milanese sotto la direzione di Franchino Gaffurio. Forte di questa sua osservazione lo studioso americano ha avanzato, in contrasto con l'ipotesi veneta prospettata da Jeppesen²³ e quella fiorentina da Martin Staehelin, la supposizione che il manoscritto abbia avuto una genesi milanese.

In effetti la somiglianza di scrittura anche in molti caratteristiche è evidentissima. L'aspetto generale del foglio si presenta molto ordinato e curato, i capilettera mostrano le stesse decorazioni e comprendono, talvolta, i medesimi disegni che ritroviamo nel manoscritto Basevi; la forma delle note e la grafia del testo evidenziano molti tratti comuni, la cui analisi, consentendo di non escludere affatto la possibilità che si tratti della stessa mano, pur con alcuni differenti atteggiamenti scrittori, che non permettono con assoluta certezza di stabilire una definitiva identità,²⁴ conforta l'ipotesi di Rifkin.

I quattro libroni milanesi testimoniano il repertorio che fu in uso presso la cappella del Duomo nel periodo compreso tra l'ultimo decennio del XV secolo ed il terzo decennio del XVI. In quel tempo maestro di cappella era Franchino Gaffurio, il quale, nominato il 22 gennaio 1484, ricoprì la carica fino alla morte avvenuta il 25 giugno 1522. L'antica segnatura dei libroni era decrescente ossia andava dal più recente, il 2266 (oggi librone 4), al più antico, il 2269 (librone 1); il volume che ci interessa, il librone 3, era perciò in antico segnato con il numero 2267. Nel primo di questi codici (Librone 1, *olim* 2269) abbiamo una data che ci indica probabilmente l'inizio del lavoro di copiatura, avvenuto il 23 giugno del 1490 per opera di vari amanuensi sotto la direzione del Gaffurio; più precisamente sulla pergamena di guardia si legge: «Liber capelle ecclesie maioris milani factus opera et solitudine franchini Gaffori laudensis prefecti prefate capelle impensa vero venerabilis fabricae dicte ecclesie anno domini MCCCCLXXX die 23 Junii». Sul quarto ed ultimo (Librone 4, *olim* 2266), gravemente danneggiato da un incendio nel 1906, si poteva leggere la seguente data:²⁵ 22 giugno 1527, indicante forse la conclusione della copiatura, che sarebbe, però, avvenuta ben cinque anni dopo la morte di Franchino Gaffurio, quando maestro di cappella era il fiammingo Hermann Matthias Werrekoren. Questo libro, secondo Claudio Sartori, che ha dedicato un importante studio a questi codici,²⁶ doveva essere, per dimensioni ed aspetto grafico, il gemello

²³ JEPPESEN, *Frot. II* p. 50: in realtà ciò si deduce dalle affermazioni di Jeppesen che osserva la scarsa affinità del manoscritto con la cultura toscana e rileva come tutti i compositori testimoniati siano ben noti nei libri del Petrucci ed in altre fonti veneziane coeve.

²⁴ Ringrazio il prof. Giancarlo Prato per il parere offertomi nella valutazione delle scritture dei due codici.

²⁵ Essa è riportata negli *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, Appendici, Vol. II, Milano 1885, nei quali, dopo la data posta sul primo librone, si legge: «In fine dell'altro codicemanoscritto come sopra sta scritto Liber Franchini Gafuri musici praefitentis, die 22 Junii 1527».

²⁶ SARTORI, *Md4*

del terzo, misurando entrambi mm. 340x482²⁷ con dieci pentagrammi di musica per foglio. E' curioso poi osservare dalle riproduzioni facsimilari dei due codici²⁸ come la mano del copista del manoscritto fiorentino sia imitata da alcuni degli altri copisti, che cercano, con risultati assai meno validi, di copiare dal più capace collega non solo l'aspetto grafico generale, ma anche alcuni elementi specifici, come i capilettera o addirittura le figure ad essi legate,²⁹ da ciò, comunque, si deduce che il nostro copista doveva essere senz'altro uno dei migliori copisti nell'ambiente musicale milanese: la sua scelta come redattore dell'antologia frottolistica rafforza così il nostro convincimento che vede nel manoscritto Basevi un prodotto anche di notevole valore estetico.

Claudio Sartori ha pure osservato come la scrittura del terzo codice, di formato più ridotto, appaia più recente degli altri due, precisando che «le mani degli amanuensi che vi si alternano sono indubbiamente mani cinquecentesche».³⁰ E' un dato questo che ci fa riflettere per una serie di motivi: innanzitutto certamente per il credito dello studioso, ma poi perché è un giudizio slegato dalle implicazioni che, invece, legano il Basevi a rapporti, probabili o presunti, con una folta schiera di testimoni, i quali tendono a volte a deviarne la genesi. Una puntualizzazione riguardante la struttura delle composizioni raccolte nei codici ed i rapporti tra loro interconnessi è stata fornita da Thomas Noblitt, il quale, in uno studio sul repertorio mottettistico ambrosiano,³¹ ha osservato come il repertorio dei primi due codici (2269 e 2268) sia

²⁷ Il Librone 3 consta di 227 fogli numerati sul solo *recto*; la notazione musicale inizia al foglio 11; la legatura è in pelle con una pesante coperta dotata di angoli metallici; due sono i fogli di guardia all'inizio ed alla fine; nel verso di un foglio di pergamena, che pure precede la notazione, si trova l'indice manoscritto originale. Il codice ha subito un restauro terminato nel 1961 e si presenta in buone condizioni. Dal nostro esame i fogli risultano rifilati (operazione forse svolta durante il restauro) e misurano (carta 40) mm. 337x485 con uno specchio di scrittura di mm. 268x385; i pentagrammi per foglio sono dieci distanziati fra di loro di mm. 18. La qualità della carta non appare eccelsa; oltre alla mancanza della filigrana, essa denota una certa pastosità ed una tendenza all'assorbimento; la fascicolazione è quella originale. L'inchiostro è piuttosto scolorito, di colore marrone e con svariate tonalità; gli ornamenti dei capilettera, sottili e molto chiari, rivelano l'uso di un solo tipo di inchiostro, a differenza di quelli riscontrabili in Fc2441. Desidero qui esprimere il mio ringraziamento all'archivista della Veneranda Fabbrica del Duomo, dr. Roberto Fighetti, per la disponibilità mostrata durante l'esame del testimone.

²⁸ BROWN, *Md3* e CICERI-MIGLIAVACCA, *Md4* Nella prefazione di quest'ultima riproduzione Angelo Ciceri confonde le affermazioni di Claudio Sartori (SARTORI, *Md4*) e ritiene valida la vecchia segnatura (2267-8-9-70) anche nello stabilire una successione cronologica dei quattro codici: *Md4* risulterebbe perciò il primo codice ad essere stato redatto.

²⁹ Ciò che resta del Librone 4, pubblicato in facsimile in CICERI-MIGLIAVACCA, *Md4* consente di osservare una scrittura piuttosto calligrafica, costante in tutto il codice che sembrerebbe perciò copiato interamente da una sola mano, la quale riprende lo stile del copista di Fc2441, senza raggiungerne la precisione grafica e la generale cura; nonostante alcune sensibili somiglianze essa pare essere con molte probabilità la mano di un altro copista che lavorò al Librone 3 e che Jeppesen identifica come copista V (JEPPESEN, *Md1-3* p. 15); si può osservare, per esempio, oltre al *ductus* simile che informa la scrittura, l'utilizzo del medesimo disegno dopo la doppia stanghetta posta al termine della composizione.

³⁰ Tale ipotesi mi è stata confermata anche dal dr. Giovanni M. Piazza, direttore della Biblioteca Trivulziana di Milano.

³¹ NOBLITT, *Ambrosian* pp. 77-103: 79-80.

complementare, riportando il primo mottetti e magnificat ed il secondo messe; il librone 3, invece, contiene insieme mottetti, magnificat e messe ed appare — secondo lo studioso americano — una diretta prosecuzione del lavoro iniziato e non terminato, per ragioni di spazio, nei primi due. Purtroppo, però, questa osservazione non ci aiuta nel definire un limite temporale preciso nel lavoro di redazione dei tre codici, tanto più necessario se si pensa che esso pare svolgersi nell'arco di ben 37 anni. Rimanda alle proposte del *Census* William F. Prizer,³² che considera il 1490 come anno di compimento della stesura del primo librone,³³ il quale perciò sarebbe stato iniziato al momento dell'arrivo di Gaffurio a Milano (1484); il secondo librone risalirebbe, invece, all'ultimo decennio del XV secolo ed il terzo agli anni attorno al 1500; questa interpretazione, ponendo l'inizio della redazione del primo librone al 1484 e comportando, di conseguenza, una retrodatazione dei libri successivi, aumenta sensibilmente lo iato tra il terzo ed il quarto librone in modo tale da parere poco giustificabile; infatti se si considera che l'ultimo libro venne iniziato ancora sotto la direzione di Gaffurio, ne deriva che sarebbero trascorsi circa vent'anni tra il completamento del terzo e l'inizio del quarto, un intervallo che ci pare francamente eccessivo, se si pensa anche solo al fatto che il copista dell'ultimo codice si rifà graficamente allo stile del copista del terzo librone (che ritroviamo nel Basevi). L'unico studioso che si è soffermato, oltre che sulle vicende storiche, anche sugli aspetti grafici dei tre codici è stato ancora Knud Jeppesen,³⁴ il quale, dopo aver compiuto un rapido *excursus* sui dati a lui conosciuti ed illustrato la figura di Gaffurio, descrive i tre testimoni, soffermandosi, in particolare, sui copisti. In merito al Librone 3 Jeppesen nota, nei 217 fogli, la presenza di otto diversi copisti,³⁵ dei quali evidenzia le principali caratteristiche grafiche. Nell'ordine essi risultano responsabili delle seguenti parti (in grassetto abbiamo indicato il copista del Basevi): 1) copista I (scrittura spessa, teste piriformi): cc. 10'-24, 87'-106, 117'-124, 154'-159, 162'-176, 178'-181, 182'-187, 220'-221, 223'-227; copista II (scrittura angolosa, note molto regolari: cc. 24'-27; copista III (angolosa, note inclinate verso sinistra): cc. 27'-36; **copista IV (bella mano regolare): cc. 37-54, 57-78, 108'-110, 125'-147**; copista V (note rotonde, appoggiate indietro): cc. 54'-57, 82'-87, 106'-108, 147'-154, 159'-162, 176'-178, 181'-182, 187'-190, 205'-208; copista VI (questo copista è probabilmente lo stesso Gaffurio, e in ogni caso la grafia è molto simile a quella che ritroviamo nella copia di sua proprietà, scritta nel 1499, dell'*Harmonicorum libri tres* di Claudio Tolemeo, note rotonde, regolari): cc. 78'-82, 115'-116, 190'-205, 208'-220; copista VII (scrittura angolosa, molto fine e sottile): cc. 110'-115; copista VIII (scrittura angolosa, mano appuntita): cc. 221'-223. A differenza di Jeppesen, Rifkin non ritiene opera del copista di Fc2441 anche le carte 108'-110; l'esame da noi condotto dà piena ragione allo studioso americano, in quanto le carte in questione sembrano riconducibili al copista V. Per quanto riguarda il periodo di compilazione,

³² PRIZER, *Music*, pp. 141-193: 178.

³³ La medesima opinione è espressa in CESARI, *Musica* p. 31.

³⁴ JEPPESEN, *Mdl-3*

³⁵ *IBID.*, p. 15.

Jeppesen ritiene il librone milanese databile attorno al 1500, il che, purtroppo, non ci aiuta molto. Inoltre la mancanza della filigrana, riscontrabile nel solo Librone 2 (*olim* 2268), che Jeppesen riconduce ai nn. 14430-32 del Briquet (tipi di carta riscontrabili a Ferrara e Milano negli anni tra il 1473 ed il 1503), rende la ricerca priva di un oggettivo punto di appoggio. Per completezza ci pare opportuno riportare la tabella, proposta da Jeppesen, delle composizioni presenti nel Librone 3 ascrivibili al copista IV, con l'eliminazione, però, delle cc. 108'-110:

cc.	titolo	n. voci	compositore	osservazioni
37'-46	Messa senza titolo	4	Brumel	Kyrie e Gloria di questa Messa si trovano anonime, ma sono notate con l'indicazione Brumel nel ms. 1783 della Staatsbibliothek di Vienna, cc. 187'-191.
46'-51	Gloria, Credo e Sanctus da una Messa senza titolo	4	anonimo	
51'-52	<i>O genetrix gloriosa</i>	4	(Loyset Compère)	Si trova nel libro di <i>Motetti</i> , Petrucci nel 1502, cc. 4'-6. Nell'esemplare del Civico museo bibliografico musicale di Bologna è presente l'indicazione <i>Ghiselin</i> fatta dal bibliotecario Gaspari. Nel ms. 2794 della Biblioteca Riccardiana di Firenze questa composizione si trova anonima alle cc. 9'-10, mentre nel ms. 46 della Biblioteca Vaticana, Cappella Sistina alle cc. 98'-99 si legge L. Compère.
52'-54	Gloria dalla Messa: <i>Cent mille scude</i>	4	anonimo	
57'-66	<i>Missae Ave maris stella</i>	4	Josquin Desprez	Si trova nel <i>Missarum Josquin liber secundus</i> , Petrucci, 1503.
66'-73	Gloria, Credo, Sanctus	4	Antoine Brumel	Si trova nel <i>Missarum diversorum auctorum. Liber primus</i> , Petrucci, 1507; si tratta di parti della <i>Missae de dringhedi</i> Antoine Brumel.
73'-78	Gloria, Credo, Sanctus	4	anonimo	Nella tabula: <i>Missae de tous biens pleine</i>
125'-126	<i>Missae Galeazescha</i> Loco introit. <i>Ave virgo gloriosa</i>	5	(Loyset)	La <i>Missae Galeazescha</i> venne composta in stretta connessione con il mottetto <i>Ave virgo gloriosa</i> , che si trova nel codice 2269, cc. 143'-145 attribuita a Loyset.
126'-127	Loco Gloria: <i>Ave salus infermorum</i>	5	(Loyset)	Si trova nel codice 2269, cc. 145'-146; nella tabula: Loyset.
127'-128	Loco Credo: <i>Ave decus virginale</i>	5	anonimo	
128'-130	Loco Offertorii: <i>Ave sponsa verbi</i>	5	(Loyset)	Si trova nel codice 2269, c. 147'; nella tabula: Loyset.
130'-131	Loco Sanct.: <i>O Maria in supremo</i>	5	anonimo	

131'-132	Ad elevationem: <i>Adoramus te Christe</i>	5	anonimo	
132'-133	Loco Agnus: <i>Salve Mater Salvatoris</i>	5	anonimo	
133'-135	Loco: <i>Deo gratias: Virginis marie laudes</i>	5	anonimo	
135'-141	Gloria, Credo, Sanctus della <i>Missa Lomme armé</i>	4	Josquin Desprez	La medesima messa si ritrova con l'indicazione: <i>Lomme armé sexti toni</i> in <i>Misse Josquin</i> , Petrucci 1502.
141'-147	Gloria, Credo, Sanctus della <i>Missa Hercules Dux Ferrarie</i>	4	Josquin Desprez	Si trova nel <i>Missarum Josquin Liber secundus</i> , Petrucci, 1503.

Purtroppo non siamo riusciti a trovare alcuna notizia riguardante un'attività di copisti all'interno della cappella del Duomo di Milano; ma il fatto che nei tre libroni sia presente la mano di Gaffurio ci fa dubitare dell'esistenza di uno *studium* vero e proprio e credere che forse furono gli stessi cantori a copiare a turno i codici musicali.³⁶ Ed a questo proposito non è inutile uno sguardo agli elenchi dei cantori in servizio negli anni in cui furono assemblati i quattro codici; essi si riferiscono precisamente agli anni 1485, 1505, 1513 e 1522,³⁷ i prime tre si riferiscono al magistero di Franchino, mentre l'elenco del 1522 risale all'anno che vede l'avvento alla guida della cappella di Hermann Matthias Werrekoren; nella lista che più ci interessa, quella del 1513, l'anno da noi riportato a fianco del cantore indica la presenza del suo nome negli altri elenchi:

1485 (12)
Santino da Taverna
Francesco da Caponago
Giovanni Antonio da Terzago
Nicolao da Niguarda
Giacomo Litta
Mafiolo de Comite
Giovanni da Brivio
Maffeo Salimbeni
Gabriele Crivelli
Pietro da Cannobio
Francesco da Cisnuscolo
Francesco de Catiis

³⁶ Questa ipotesi troverebbe conferma se si potessero trovare, negli atti della Veneranda Fabbrica, mandati di pagamento per il lavoro svolto, concesso, però, che tale lavoro venisse considerato come 'extra' meritevole di un pagamento suppletivo.

³⁷ Gli elenchi dei nomi dei cantori sono stati tratti dal volume *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano* a cura di Graziella De Florentiis e Gian Nicola Vessia, Milano, Ned, 1986, pp. 273-274.

1505 (10)

Nicolaus de Niguarda
Petrus de Canobio
Franciscus de Cisnuscolo
Johannes Antonius de Vergiate
Johannes Maria Brusatus
Stefanus de Romagnano
Michael Casoratus
Petrus de Meltio
Giacomo Litta
Stefanus de Applano

1513 (8)

Johannes Antonius de Vergiate (1505)
Stefanus de Romagnano (1505)
Johannes Petrus Cabianus (1522)
Nicolaus de Niguarda (1485, 1505)
Benedictus de Byumo
Innocentius Mantuanus
Johannes Petrus de Organis (1522)
Leonardus de Burgo (1522)

1522 (16)

Johannes Antonius de Vergiate
Stefano da Romagnano
Giovan Pietro degli Organi
Pietro de Cabianis
Leonardo de Burbo
Francesco Marliano
Giacomo Parpalione
Pietro Paolo da Romite
Paolo da Oltrona
Agostino de Sodarinis
fra Teodoro Bellusco
Battista de Bussero
Camillo de Brippio
Alessandro de Capris
Francisco de Laude
Giovan Pietro de Biffis

E' curioso notare come, a parte il Librone 1, ove si possono rilevare la mani di tre soli copisti³⁸ di fronte alla presenza di dodici cantori, per ciò che riguarda i

³⁸ JEPPESEN, *Mdl-3* p. 16.

libroni 2 e 3 il numero dei copisti — con l'esclusione della partecipazione del Gaffurio, che è certo molto probabile, ma non sicura, — curiosamente corrisponde al numero dei cantori presenti negli anni 1505 e 1513: dieci risultano i cantori in servizio nel 1505 e dieci sono i copisti che si avvicendano nella redazione del secondo codice³⁹, otto sono i cantori in servizio nel 1513 ed otto sono le mani che copiano il Librone 3. Tale data si collocherebbe, come potremo vedere, esattamente nel periodo che avrebbe visto anche la compilazione dell'antologia frottolistica; se nuova risulta essere la mano responsabile delle parti che ci interessano del Librone 3, il nome del possibile copista andrebbe, dunque, ricercato tra i nuovi cantori in servizio in quell'anno, quantomeno in confronto con il precedente elenco: Johannes Petrus Cabianus, Benedictus de Byumo, Innocentius Mantuanus, Johannes Petrus de Organis, Leonardus de Burgo. Ma a questo punto va considerato che nel librone 4, terminato nel 1527, non si riscontra più la mano del copista di Fc2441; da ciò deriva che dal novero dei suddetti cantori-copisti andrebbero tolti i nomi ancora presenti nell'elenco del 1522, cioè Pietro de Cabianis, ossia Johannes Petrus Cabianus, Giovan Pietro degli Organi, ossia Johannes Petrus de Organis, e Leonardo de Burgo. I soli due cantori attivi a Milano nel 1513 e non presenti negli elenchi degli anni precedenti e successivi sono Benedictus de Byumo e Innocentius Mantuanus, e tra essi andrebbe anche ricercato il copista del manoscritto fiorentino; volendo spingersi in un campo questa volta del tutto ipotetico, se si considerano gli stretti legami del repertorio di Fc2441 con Mantova, la forte diffusione della barzelletta nella capitale gonzaghesca e la presenza nel manoscritto di molti musicisti colà operanti, ritenere Innocentius Mantuanus il copista può comunque apparire una supposizione non priva di fondamento.

Giunti a questo punto è opportuno riconsiderare tutti gli elementi che possono rivelarsi utili al fine di una localizzazione e di una datazione del manoscritto:

- 1) sono presenti alcune composizioni a tre parti, delle quali due si ritrovano in altri testimoni coevi a quattro ed una, inoltre, presenta valori raddoppiati in un *tactus* alla breve;⁴⁰
- 2) due testi, di cui parla Galeotto Del Carretto nella lettera già ricordata⁴¹ ad Isabella d'Este, si ritrovano nel medesimo ordine nel manoscritto;
- 3) l'antologia è caratterizzata da un forte numero di barzellette, 48 (il 70% della raccolta), genere che conobbe a Mantova una grandissima fortuna, e che potremmo definire mantovano per eccellenza, di fronte a 8 ballate antiche (12%), 7 ode (10%), 4 strambotti, (6%) ed 1 sonetto (2%);
- 4) i rapporti con gli altri testimoni presentano molti dati ambigui, di difficile valutazione al fine di stabilire precise relazioni, ma alcuni elementi sono chiari: i rapporti con Petrucci che iniziano con il I libro di frottole del 1504 terminano con il IX libro, stampato nel 1509, o, alla più lunga, con il secondo libro di intavolature per

³⁹ IBID., pp. 15-16.

⁴⁰ Si veda alla p. 64.

⁴¹ Si veda alla p. 59.

canto e liuto del 1511; nessun riscontro è invece presente nell'XI libro (1514), mentre il X, che avrebbe potuto offrirci motivi di particolare interesse in quanto stampato nel 1512, è purtroppo perduto. Un elemento stilistico di grandissima importanza si ritrova nella prima composizione, la barzelletta *Qual è 'l cor che non piangesse*; in questo brano tre cadenze nella parte di *Cantus* sono state ammodernate dal copista del codice Basevi, che interviene sulla cadenza di Landini⁴² trasformandola nella cadenza V-I.⁴³ In tale operazione, benché limitata a tre casi su cinque nella sola parte di *Cantus* (su otto complessivi), si individua comunque un gusto nuovo dovuto con ogni probabilità alla moderna sensibilità del copista, che rivela in questa situazione una notevole coscienza musicale. Proseguendo nella collazione tra le due versioni va anche osservato come le due versioni siano accomunate, nella prima misura dell'*Altus*, da un errore di notevole entità: sembrerebbe, perciò, che la versione riscontrabile in PeIX sia servita da fonte diretta, con la conseguenza che la redazione del manoscritto fiorentino seguirebbe quella del IX libro e risulterebbe, perciò, posteriore al 1508;

5) l'aspetto grafico della pagina del manoscritto fiorentino, ossia lo specchio, il numero di pentagrammi, la precisione del *ductus*, la posizione del testo a piè pagina, ricorda assai più che negli altri testimoni a penna coevi la pagina a stampa del Petrucci, quasi che il libro dovesse assumere le qualità estetiche dell'opera a stampa congiunte alle caratteristiche di unicità proprie del manoscritto;

6) la redazione milanese appare fortemente giustificata dal riscontro della mano del copista del codice Basevi nel Librone 3 dell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, redatto all'epoca in cui era maestro di cappella Franchino Gaffurio.⁴⁴

⁴² LUISI, *In margine*, osserva come l'uso della cadenza landiniana in questo repertorio si riscontri in alcune composizioni di Antonio Stringari Patavino testimoniate nell'XI libro del Petrucci; ciò nonostante lo studioso non ritiene di ascrivere la paternità della barzelletta riportata in PeIX e Fc2441 al compositore padovano, ipotizzando però che l'autore possa appartenere al medesimo ambiente.

⁴³ Sull'inequivocabilità di considerare più moderna la cadenza presente in Fc2441 ho avuto parere confortante dai proff. Maria Caraci Vela e Francesco Luisi, che mi ha inoltre indicato un interessante parallelo in una composizione di Philippe Verdelot. Si tratta del madrigale *Vita della mia vita* (testo di F. Ciprio), studiato in LUISI, *Vc32*. Questa composizione è testimoniata da tre fonti manoscritte, Bc21, Fn111, Vc32 (risalente agli anni '20 del XVI secolo), e da una a stampa, VeI; la tradizione si divide, però, in due sezioni: i testimoni Fn111 e Vc32 sono infatti caratterizzati dalla presenza di due cadenze di Landini e da fioriture con note di passaggio di salto, elementi peculiari della tradizione arsnovistica, seppur ancor presenti nella produzione musicale colta del '400, che non si ritrovano più in Bc21 e VeI, i quali si avvalgono delle consuetudini più moderne e consolidate della polifonia del primo '500 (LUISI, *Vc32* p. 95); anche in questo caso, perciò, la presenza di elementi arcaici svolge una precisa funzione nella datazione e nel rapporto tra i testimoni.

⁴⁴ Che la figura di Gaffurio possa aver ricoperto un ruolo anche nella diffusione della musica frottolistica è indicato in CESARI, *Musica* p. 28: «... Gaffurio segna l'inizio di un periodo di attività italiana, cui cooperarono, fino da allora, i compositori di barzellette dell'alta Italia, graditissimi alla cortesforzesca».

4d. Milano 1513

Se dai dati sopresposti appare sempre più convincente l'ipotesi della redazione milanese, per una definitiva conferma occorre che tutti questi elementi rientrino precisamente in quell'ambiente storico e culturale. A tal proposito abbiamo ricercato vicende che potessero creare un motivo di collegamento tra Milano, una corte di non particolare rilievo nell'ambito della musica frottolistica, ed i centri che videro la fioritura di questo genere. Il 6 ottobre 1499 entrava a Milano insieme a Baldassarre Castiglione, al duca di Mantova ed al corteggio del re di Francia Luigi XII, Bartolomeo Tromboncino; che questo avvenimento possa rappresentare l'*humus* culturale che vide la redazione del manoscritto appare, però, difficilmente sostenibile. Già il Calmeta, uomo di lettere, nonché segretario di Beatrice d'Este, moglie di Ludovico il Moro, nella *Vita del facondo poeta volgare Serafino Aquilano*, aveva constatato, dopo la prematura morte della duchessa, avvenuta il 5 gennaio 1497, la decadenza della vita culturale del ducato: «Per la quale morte ogni cosa andò in ruina e precipizio, e de lieto paradiso in tenebroso inferno la corte se converse. Onde ciascun virtuoso a prendere altro camino fu astretto ...». ⁴⁵ L'anno successivo Luigi XII conquistò il ducato, catturò il Moro e lo condusse in Francia, ove morì prigioniero nel 1508. Fu così che, con il declino della musica di corte, venne meno anche l'attività della cappella ducale. In una siffatta situazione, che vede il venir meno ed il termine traumatico di un'epoca, pare difficile trovare giustificazioni di un interesse anche parziale da parte della nuova dominazione francese verso un genere musicale che si riallacciava in modo molto stretto alla precedente signoria; inoltre si deve aggiungere che la datazione agli anni 1499-1500 è fortemente contrastata, come abbiamo già ricordato, dalla presenza della barzelletta a dialogo del Cavassico, la cui attività poetica, se allora già iniziata — Cavassico non era neanche ventenne — non doveva riscuotere quella fortuna che è solo successivamente testimoniata.

Ma è dalle vicende biografiche dell'altro illustre compositore frottolistico, Marchetto Cara, che traiamo elementi estremamente significativi. Il viaggio a Milano, avvenuto tra il 1512 ed il 1513, ed il relativo soggiorno durato circa un mese, oltre ad occupare una posizione tutt'altro che secondaria nella biografia del musicista, costituiscono, a nostro giudizio, l'occasione che vide la stesura del codice. La dominazione francese era stata interrotta da un'alleanza tra Repubblica Veneta, Spagna e Svizzera, le quali, sconfitti i francesi, riportarono a capo del ducato, diventato nel frattempo un feudo imperiale degli Asburgo, il figlio di Ludovico e Beatrice d'Este, Massimiliano Sforza, ⁴⁶ all'epoca diciannovenne, che entrò in Milano

⁴⁵ VINCENZO CALMETA, *Prose e lettere edite e inedite (con due appendici di altri inediti)*, a cura di Cecil Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959, p. 73, 12-15.

⁴⁶ Battezzato con il nome del nonno materno Ercole (Ercole d'Este, padre di Beatrice), dopo la caduta del padre Ludovico (1499) ed il successivo soggiorno alla corte imperiale prese il nome dell'imperatore Massimiliano d'Asburgo, che in seconde nozze aveva sposato la nipote del Moro, Bianca Maria Sforza. La sua ascesa al ducato milanese, fortemente caldeggiata dal potente cardinale svizzero Matthäus Schiner, fu decisa nel congresso di Mantova. Massimiliano, per diversi motivi, tra i quali senz'altro la giovane età, non si mostrò all'altezza del compito ed evidenziò un carattere debole, dedito più ai piaceri di corte che ai doveri di governo.

il 29 dicembre 1512. Egli rimase in carica per tre soli anni: sconfitto, infatti, il 14 settembre 1515, assieme agli alleati svizzeri, nella battaglia di Marignano, si arrese il 4 ottobre al re di Francia Francesco I, successore di Luigi XII, e fu costretto all'esilio in Francia ove morì nel giugno del 1530.

Il viaggio a Milano di Marchetto Cara, il musicista più rappresentativo, in questo periodo, della corte gonzaghesca, fu il più prolungato dei suoi spostamenti ed è, per nostra fortuna, anche il meglio documentato.⁴⁷ Il motivo di questo soggiorno è da ricercarsi, secondo Prizer,⁴⁸ nella sosta, effettuata a Mantova durante il trasferimento da Innsbruck a Milano, dal giovane duca Massimiliano tra il 10 ed il 16 novembre del 1512. Nella capitale dei Gonzaga lo Sforza fu accolto con onore ed ebbe certo modo di ascoltare il Cara: l'impressione che ne ricavò fu tale da chiedere allo zio marchese Francesco Gonzaga, marito di Isabella d'Este, di mandargli il musicista a Cremona, ove egli si sarebbe fermato come successiva tappa. Le cose non andarono così perché in una lettera del 18 novembre 1512,⁴⁹ scritta da Cremona, il segretario del duca, Agostino Semenzio, si lamentò con il marchese Francesco per il mancato arrivo dei musicisti Marchetto e Roberto.⁵⁰ Il giorno dopo fu lo stesso Massimiliano a scrivere a Francesco Gonzaga chiedendo ancora dei due.⁵¹ Avuto il via libera dal marchese⁵² Marchetto e Roberto partirono finalmente da Mantova e raggiunsero Cremona il 26 novembre;⁵³ qui eseguirono musiche che risultarono di grandissimo gradimento da parte del duca, tanto che questi meditò di portare i due con sé a Milano; ne seguì un ulteriore scambio epistolare, testimone anche della titubanza del Cara nell'allontanarsi da Mantova.⁵⁴ La corte ed il suo seguito si trattene a Cremona fino ai primi di dicembre⁵⁵ e raggiunse Milano solamente il 29 dicembre 1512. Il soggiorno nella capitale del ducato durò molto più del previsto e ciò non dovette far piacere a Francesco Gonzaga che ebbe modo di reclamare più volte i suoi musicisti, dapprima per le feste di Natale, poi con sempre maggior insistenza,

⁴⁷ Tutte le testimonianze qui riportate sono tratte dal volume di WILLIAM F. PRIZER, *Courtly Pastimes* Le lettere qui segnalate si trovano nell'Archivio Gonzaga (con l'indicazione del numero di busta), sezione dell'Archivio di Stato di Mantova: la loro lettura, oltre ad essere di particolare interesse per la redazione del manoscritto Basevi, ha esercitato su di noi una forte attrazione in quanto esse offrono una visione quanto mai viva della vita di corte e degli interessi culturali che vi gravitavano; svolgendosi poi la vicenda in parte anche nei luoghi della vita di chi scrive questa tesi, tali testimonianze hanno visto accresciuto il loro particolare fascino.

⁴⁸ PRIZER, *Court. Past.*, p. 43.

⁴⁹ Busta 1640; cfr. *IBID.*, p. 273.

⁵⁰ Roberto d'Avanzini, allievo del Cara.

⁵¹ Busta 1616, lettera scritta in Cremona da Massimiliano Sforza a Francesco Gonzaga; PRIZER, *Court. Past.*, p. 271.

⁵² Busta 2919, Libro 224, f. 19'-20, lettera scritta in Mantova da Francesco Gonzaga a Massimiliano Sforza; *IBID.*, p. 272.

⁵³ Busta 1640, lettera scritta in Cremona da Agostino Semenzio a Ptolomeo (*si*) Spagnolo, segretario di Francesco Gonzaga; *IBID.*, p. 273.

⁵⁴ Busta 1640, lettera scritta il 27 dicembre 1512 in Cremona da Marchetto Cara a Francesco Gonzaga; *IBID.*, p. 274.

⁵⁵ Busta 1640, lettera scritta l'1 dicembre in Cremona da Marchetto Cara a Francesco Gonzaga; *IBID.*, p. 276.

considerato anche che molte delle sue lettere rimasero senza risposta, fino a scrivere in una sola giornata, il 14 gennaio 1513, ben cinque richieste: alla moglie Isabella,⁵⁶ pregandola di intercedere presso Massimiliano, a Massimiliano stesso,⁵⁷ al Cara,⁵⁸ al segretario ducale Agostino Semenzio⁵⁹ ed a Jacopo Suardo,⁶⁰ suo ambasciatore a Milano. Ma Massimiliano, in una lettera scritta il 5 gennaio,⁶¹ aveva già manifestato il desiderio di trattenerne i due musicisti fino alla visita di Isabella, prevista di lì a poco. Così Marchetto e Roberto rimasero a Milano fino al 25 gennaio⁶² e furono di ritorno a Mantova solamente il 2 febbraio:⁶³ la loro lontananza da Mantova era durata oltre due mesi.⁶⁴

E' evidente che la presenza dei musicisti a Milano dovette risultare di grandissimo gradimento per diversi motivi: oltre a rappresentare un evento culturale nella vita di corte, essa ebbe il merito per Massimiliano di richiamare tempi passati, riportando il clima della corte del Moro,⁶⁵ di cui il giovane duca doveva aver solo poco distinti ricordi.⁶⁶ Marchetto e Roberto dovevano certamente avere con sé molte musiche, se si pensa che essi si erano dovuti preparare ad un viaggio di lavoro e la compilazione del manoscritto Basevi potrebbe proprio seguire il successo di quelle esecuzioni. In esso si raccolgono vecchie esperienze e si fissa così un repertorio,⁶⁷ superato sì negli ambienti più all'avanguardia, ma non a Milano ove la corte, per le diverse vicende storiche che abbiamo sopra abbozzato, non era più

⁵⁶ Busta 2919, L. 224, f. 63 e 63'; IBID., p. 282.

⁵⁷ Busta 2919, L. 224, f. 63'-64; IBID., p. 283.

⁵⁸ Busta 2919, L. 224, f. 64; IBID., p. 283.

⁵⁹ Busta 2919, L. 224, f. 64'-65; IBID., p. 284.

⁶⁰ Busta 2920, L. 225, f. 49'; IBID., p. 284.

⁶¹ Busta 1616; IBID., p. 280.

⁶² Busta 1616, lettera scritta il 25 gennaio 1513 in Milano da Massimiliano Sforza a Francesco Gonzaga; IBID., p. 280.

⁶³ Busta 2487, lettera scritta il 2 febbraio 1513 da Benedetto Capilupi, segretario di Isabella d'Este, alla marchesa; IBID., p. 288.

⁶⁴ In realtà i due musicisti rimasero in Milano ventotto giorni: nel tempo limitato e nella conseguente fretta del copista potrebbe essere individuata la causa dei numerosi errori riscontrabili nel manoscritto.

⁶⁵ Sul mecenatismo musicale del Moro si può vedere E. MOTTA, *Musici alla corte degli Sforza* ricerche e documenti milanesi, Genève, Minkoff, 1977 (ripr. dell'edizione Milano, 1887), p. 545.

⁶⁶ Per provvedere all'educazione musicale dei due figli Massimiliano e Francesco Ludovico il Moro si era valso del compositore e teorico fiammingo Simone de Quercu; questi dall'originaria attività di cantore era diventato maestro di cappella a corte e tale fu il favore che riscontrò che gli fu affidata la formazione musicale dei giovani duchi. Rimase a Milano fino al 1509, anno in cui con loro prese la strada per Vienna, per dimorare presso la corte dell'imperatore Massimiliano. Un suo trattato dal titolo *Opusculum musices per quam brevissimum de Gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici, una cum exemplis idoneis percommode tractans: omnibus cantu oblectantibus utile ac necessarium, per Simonem Brabantinum de Quercu cantorem Ducum Mediolan. confectum*, pubblicato a Vienna presso Winterburger nel giugno 1509, è dedicato ai due duchi («ad illustre duces Mediolanenses suosque auditores»). La pubblicazione di un'opera nel 1513 sull'ufficio dei defunti ci fa ritenere che de Quercu rimase a Vienna anche dopo che Massimiliano, sceso in Italia, era entrato in possesso del ducato di Milano (si veda BARBLAN, *Milano* pp. 854-855).

⁶⁷ Questo appare senza dubbio la principale caratteristica culturale del manoscritto.

aggiornata sul piano culturale ed apprezzava generi musicali non più in voga, ma che ben si adattavano alla breve esperienza restaurativa del giovane Sforza.⁶⁸ Tale manoscritto — come ha già avuto modo di sottolineare Rifkin⁶⁹ — risulterebbe così essere l'unica testimonianza musicale della corte milanese. Esso, benché prodotto nel momento che vede ormai il declino dell'età frottolistica, affonda probabilmente le radici nella stagione culturale di Ludovico Moro; in essa anche la musica aveva svolto un significativo ruolo, rafforzatosi probabilmente dopo l'arrivo a corte della moglie Beatrice d'Este, figlia del duca Ercole I e sorella di Isabella, marchesa di Mantova. La corte milanese aveva visto negli ultimi anni del XV secolo l'attività di insigni poeti cortigiani, tra i quali spicca il nome di Gasparo Visconti, e dei maggiori cantanti virtuosi e poeti improvvisatori come il celeberrimo Serafino Aquilano;⁷⁰ inoltre tra i personaggi presenti a corte va almeno ricordato Vincenzo Colli, detto il Calmeta, letterato ed acuto osservatore della società cortigiana, nonché segretario di Beatrice. Ed è ancora una lettera ad aprirci uno squarcio di grande interesse non solo sugli interessi musicali di quella corte, ma anche su una delle possibili modalità d'esecuzione del repertorio. E' il capitano Galeazzo Visconti⁷¹ che scrive l'11 febbraio 1491 ad Isabella d'Este raccontandole come in compagnia della duchessa Beatrice e del buffone di corte Dioda (Diodato) avessero eseguito nei boschi di Cusago canzoni a tre voci ripartendosi le parti di soprano, tenore e basso.⁷²

... Questa matina, che è venerdì, la Duchessa cum tute le sue donee io in compagnia siamo montati a cavallo a xv ore et siamo andati a Cuxago; et per advixare bene la S. V. de tuti li piaceri nostri, la advixo che prima per la via a me me bixognò montare in careta insieme cum la Duchesa et Dioda, et qui cantasemo più de xxv canzone molto bene acordate a tre voce, cioè Dioda tenore et io quando contrabasso et quando soverano, et la Duchessa soverano, facendo tanto patie ch'ormay io credo de havere fato questo guadagno de essere maggiore pazo che Dioda. Or sia cum Dio; me sforzarò anche migliorare per poter dare maggiore piacere a la S. V. quando Verò per essa questa estate...

⁶⁸ E' utile a questo proposito riportare le parole con cui William F. Prizer descrive il climaculturale alla corte di Massimiliano (PRIZER, *Musica* p. 191): «... Musica at court, however, had suffered a near fatal blow and was not to recover until the regency of Ferrante Gonzaga in the mid-sixteenth century. Even during his brief restoration, Duke Massimiliano Sforza (1493-1530, r 1512-1515) seems to have had few musical retainers and was forced to borrow loud musicians and singer/lutenists from the Gonzaga at Mantua.».

⁶⁹ RIFKIN, *Concordances* p. 306.

⁷⁰ La pompa e lo sfarzo della corte milanese sono così descritti da Bernardino Corio (1459-1519) nella *Patria Historia*, Storia di Milano dalle origini al 1499: «... quivi risplendeva la poesia ... quivi erano soavi e dolcissime armonie d' ogni genere di canti e di suoni».

⁷¹ Gentiluomo fidato di Ludovico il Moro ebbe numerosi incarichi ufficiali; nelle lettere pervenute ci si firma Galeaz. Sfortia Vicecomes armorum capitaneus per notizie più approfondite si veda LUZIO e RENIER, *Delle relazioni*, p. 99.

⁷² La lettera è riportata in LUZIO e RENIER, *Delle relazioni*, p. 108 ed è ricordata anche in CESARI, *Musica* pp. 51-52 ed in RUBSAMEN, *Lit. Sources* p. 5, ad avallo della tesi che sostiene la possibilità di una esecuzione interamente vocale delle composizioni frottoliche.

Ma torniamo adesso ai sei precedenti punti, che abbiamo considerato vincolanti per una corretta datazione del testimone e vediamo come essi si adattano all'ipotesi milanese:

1) la presenza di versioni a tre parti di alcune composizioni, che ritroviamo poi in versione a quattro in altri testimoni (una anche in valori dimezzati), ed il mantenimento tardivo di tratti conservatori⁷³ può essere spiegata proprio dal fatto che tali versioni fossero le più antiche e non potessero provenire da altra fonte che dagli stessi musicisti. Benché dei tre brani uno sia anonimo e l'altro attribuito in PeI a Michele Pesenti, essi potevano far parte del repertorio di Marchetto Cara, che li conobbe in queste versioni e li accolse tra le musiche favorite; assai più evidente è la situazione che concerne la barzelletta *Oymè il cuor, oymè la testa*, la cui versione trådita da Fc2441 può, con molte probabilità, essere stata la versione originale di Marchetto, composta senz'altro prima della versione a quattro testimoniata in PeI; cantata ed apprezzata a Milano, sarebbe passata così direttamente, senza alcuna intermediazione, nelle carte della nostra antologia;

2) i due testi citati da Galeotto Del Carretto nella lettera ad Isabella d'Este e la loro presenza l'uno accanto all'altro rafforzano l'ipotesi della genesi mantovana del repertorio; il fatto che l'intonazione sia anonima per il primo, *Lassa, dona, i dolci sguardi*, ed ascrivibile al Tromboncino per il secondo, *Se gran festa me mostrasti*, non contraddice la supposizione che essi potessero far parte del repertorio del Cara, il quale, oltretutto, dopo l'allontanamento del Tromboncino dalla corte di Mantova, avvenuto dopo il 21 giugno 1499 per gravi vicende personali,⁷⁴ poté certo assumersi parte del repertorio del collega;

3) la connotazione mantovana del manoscritto, caratterizzata da una netta predominanza della presenza del genere barzelletta e comunque di un repertorio incentrato sulle forme strofiche, viene ad essere, pur nella materiale origine milanese, pienamente confermata e giustificata anche storicamente;

4) come abbiamo avuto già modo di vedere, i rapporti tra i vari testimoni sono improntati ad una grande volatilità, che non permette, se non in rari casi, di stabilire precise relazioni; però la relazione con la barzelletta *Qual è 'l cor che non piangiesse*, n. 1 della raccolta, lascia poco spazio a dubbi: il copista pare aver avuto sotto gli occhi, se non la medesima lezione petruciana, un comune antigrafo, che egli interpreta con una sensibilità più moderna;⁷⁵

5) l'aspetto grafico del manoscritto pare voler copiare, mantenendo alcune delle prerogative che rendono unico un testimone a penna, la pagina del Petrucci, le cui edizioni dalla stampa del primo libro del 1504 dovevano aver fatto una forte

⁷³ Si veda il capitolo 8a, Caratteristiche di notazione, pp. 239-244.

⁷⁴ Benché l'uxoricidio in caso di adulterio non venisse di norma punito, il Tromboncino non si sentì più di restare in Mantova e nonostante l'immutato favore che godeva presso la corte decise di allontanarsene.

⁷⁵ Francesco Luisi, *In margine*, ha recentemente rilevato come il primo verso dell'oda n. 67, *Chi me darà più pace*, che si trova identico nelle stampe petruciane BosI e PeI ed in Fc2441, sia in realtà corruzione di *Chi me darà giamai*, *incipi* del capitolo XXVII dell'*Amorosa opradi* Giovanni Muzzarelli; ne risulterebbe perciò la conferma di una tradizione — significativa, per quanto parziale — che dalle edizioni petruciane passa al codice Basevi.

impressione negli ambienti musicali, tale da indurre il copista milanese a riprodurre alcune caratteristiche sul manoscritto;

6) anche se si può supporre che il copista milanese abbia operato talvolta al di fuori della cappella del Duomo e che quindi la redazione del manoscritto possa aver avuto luogo altrove, la forte somiglianza delle grafie riscontrate in Md3 ed in Fc2441 costituisce un probante elemento su cui basare la nostra indagine: solo di fronte a nuove scoperte esso potrà essere con giustificazione messo in discussione.

Il fatto poi che il manoscritto sia posteriore ad un ciclo di stampe, quello del Petrucci, che riporta un repertorio molto simile, non deve trarre in inganno: la stampa musicale del '500 non rientra nella moderna concezione editoriale di divulgazione di un prodotto culturale, ma resta un'attività molto limitata sia nel numero di copie tirate⁷⁶ sia, di conseguenza, nel numero di fruitori; in quest'epoca che vede, per la prima volta, la presenza di testimoni musicali a penna ed a stampa, il manoscritto mantiene quel carattere di unicità e di esclusività, che lo fa preferire alla perfezione grafica del prodotto tipografico.

Resta un problema aperto: la destinazione del codice. Di norma un'opera di tale fattura si prestava a figurare come dono e molte delle caratteristiche di Fc2441 rafforzano tale congettura; ma l'individuazione del destinatario o della destinataria, falliti per il momento i tentativi attraverso il motto USQUEQUO,⁷⁷ appare molto difficile, soprattutto per la mancanza di elementi chiarificatori al suo interno e di riferimenti nelle fonti coeve musicali ed extra-musicali.

⁷⁶ Non si è ancora riusciti ad accertare con precisione il numero delle copie tirate da Ottaviano Petrucci per le sue edizioni frottolistiche; considerando l'esiguo numero di esemplari superstiti e le pratiche editoriali dell'epoca, Francesco Luisiritiene che esse dovettero limitarsi a circa una ventina.

⁷⁷ Si veda alle pp. 34-35.

5. ANALISI DELLE FORME*

5a. Ballata antica

E' una forma che non è stata pienamente considerata e che spesso viene compresa tra le barzellette o le ode. Il verso utilizzato è il settenario, che viene unito in strofe tetrastiche, le quali, a differenza dell'oda, sono interamente formate da settenari e non presentano come ultimo verso un quinario o un quadrisillabo. La sola analisi metrica però non sarebbe sufficiente a distinguere questa forma dall'oda, poiché, salvo la presenza del ritornello, si potrebbe, a piena ragione, considerarla come una sua variante, uno schema minoritario. Elementi propri della ballata antica sono, nel testo, la presenza del ritornello, posto tra una stanza e l'altra, e, nella musica, la conseguente bipartizione dello schema, che separa l'intonazione del ritornello da quella delle stanze. Talvolta la divisione tra le due parti non è immediatamente riscontrabile nei testimoni, ma è sempre evidenziabile nell'analisi strutturale. Pare, perciò, manifesta la maggior vicinanza di questa forma piuttosto che all'oda alla barzelletta, dalla quale, però, si differenzia per alcune caratteristiche precise: innanzitutto per la lunghezza del verso, che nella barzelletta è sempre ottonario, poi nella struttura metrica, che risulta qui più semplice. La stanza della ballata antica è infatti formata da quattro versi, i primi tre monorimi ed il quarto di collegamento con il ritornello (aaax; x ricorre nel ritornello), mentre nella barzelletta si rileva un ampliamento della forma, con l'evoluzione della prima parte (aaa), i piedi, in tre coppie di versi a rima alterna (ab.ab.ab) e della seconda (x), la volta, in un distico pure a rima alterna (bx). In un secondo tempo la barzelletta conobbe un perfezionamento della forma, giungendo ad un maggiore equilibrio interno, con il raggiungimento del classico schema ab.ab.bx.xy. Uguale fu lo sviluppo del ritornello, che nella ballata antica è limitato a due o tre versi monorimi, mentre nella barzelletta è di quattro versi a rime incrociate (xy.yx). Musicalmente le due forme si assomigliano, ma la maggior semplicità metrica della ballata antica si ripercuote sull'andamento musicale, che appare generalmente più breve e semplice, presentando una sola divisione interna.

Nel suo complesso la ballata antica ci appare, e non solo per la stessa denominazione, una forma anteriore a quella della barzelletta, una forma che, per la sua facilità mnemonica, doveva essere con l'oda e lo strambotto particolarmente in voga in quel periodo in cui il repertorio era tramandato oralmente e veniva eseguito, solisticamente o con l'aiuto di un tenorista, da abili e rinomati cantori. La sua

* Crediamo utile premettere a questo capitolo un breve glossarietto dei termini tecnici utilizzati; per *forma aperta* si intende quella struttura musicale che non presenta nel suo sviluppo ripetizioni significative di frasi melodiche; per *forma chiusa* quello schema musicale che utilizza ripetizioni dello stesso materiale tematico; per *refrain* quella parte della ripresa, solitamente uno dei due distici formanti la ripresa stessa, che si ripete dopo ogni stanza; per *ripresa*, detta anche *ritornello* quella parte della ballata antica o della barzelletta che è intonata all'inizio della composizione e viene ripetuta per intero dopo ogni stanza; *soluzione strofica* indica la ripetizione della medesima struttura musicale per la presenza di più di una strofa di testo; la struttura è detta monopartita o pluripartita a seconda della presenza o meno di significative divisioni interne; stanza: è quella parte della ballata antica o della barzelletta che è intonata dopo la ripresa, si presenta divisa in piedi e volta.

presenza nel manoscritto Basevi è insieme testimone del favore che godeva nel repertorio frottolistico e della sua posizione per certi aspetti solo subordinata a quella della barzelletta; la sua fortuna probabilmente cominciò a venir meno per l'azione di compositori come Cara e Tromboncino, i quali ampliarono il semplice schema portandolo agli sviluppi formali della barzelletta, che meglio si adattava per la sua organicità formale ad essere fissata sulla carta. L'esecuzione di questa forma, per come è testimoniata in Fc2441, è tipicamente frottolistica, cioè vocale per il *Cantus* e strumentale per le altre tre parti. Le ballate antiche presenti in Fc2441 sono in forma chiusa e bipartita, con una divisione interna che non sempre appare evidente; il *refrain*, ossia la ripetizione del ritornello, non si presenta in modo regolare.

La struttura della n. 38 è piuttosto semplice: bipartita, con la prima parte riservata all'intonazione (iterata) dei due soli versi della ripresa e la seconda alla stanza, e chiusa, pur in presenza di alcuni diversi sviluppi nell'elaborazione di uguali segmenti melodici ed armonici. A causa della brevità della ripresa non è presente il *refrain* e la struttura formale si conclude con l'intonazione della stessa (ossia con uno schema formale A-B-A). Il canto presenta un solo melisma alla mis. 7 ed è caratterizzato da frequenti passi declamati con ripetizione della medesima nota. Molto simile è la n. 40, caratterizzata da una ripresa di tre versi dal tono decisamente declamatorio e da un melisma al termine della stanza. Le due cadenze principali sono sostanzialmente uguali, pur provenendo da due differenti frasi musicali; la cadenza finale della stanza palesa la singolarità di rallentare il *cursus* ritmico, raddoppiando i valori (da croma a semiminima) che precedono gli accordi finali. La struttura della n. 59 si collega a quella dei due numeri precedenti con l'allargamento a quattro versi della ripresa; il canto è perlopiù sillabico con un unico melisma discendente (frase-verso β); le due cadenze principali, provenienti da uguali frasi, sono identiche.

Particolarità riscontrabile nella n. 27 è la doppia ripetizione del primo verso del ritornello, di modo che le due sezioni risultino così perfettamente bilanciate in quattro frasi musicali ciascuna. Va poi evidenziato come la parte di *Altus* si inserisca con una chiave di Do4 tra un *Cantus* in chiave di Do2 ed un *Tenor* nella medesima chiave di Do4, con un *ambitus* di undicesima (Re2-Sol3), che si sovrappone quasi per intero a quello del *Tenor* (Re2-Fa3); anche se lo sviluppo della parte è ben costruito e non presenta passi particolarmente forzati, è lecito quantomeno supporre una sua creazione successiva alla prima stesura del brano.

La caratteristica principale della n. 21 è data dalle chiavi utilizzate e dalla conseguente alta tessitura di tutta la composizione: infatti abbiamo la chiave di Do1 non solo al *Cantus*, ma anche al *Tenor*, la chiave di Do2 all'*Altus* e la chiave di Do4 al *Bassus*. Se al dato dell'utilizzo della chiave di Do2 nell'*Altus* si unisce l'*ambitus* di questa parte, che è identico a quello del *Tenor*, ed il suo andamento che, pur richiamandosi alle idee musicali presenti nel brano, è caratterizzato da passaggi di minime che ritroviamo uguali solo nella parte del *Bassus*, pare giustificato considerare che questa composizione dovette in origine essere stata concepita a tre parti ed inoltre, caso molto interessante, proprio per la presenza, concorde in tutti i

testimoni, delle due chiavi di Do1 al *Cantus* ad al *Tenor*, per due voci: un cantore ed un tenorista. La parte di *Altus*, che nella cadenza finale propone il terzo grado Si in un accordo basato sulla sola fondamentale Sol presentando così un elemento di modernità, dovette essere aggiunta, anche se in modo più che soddisfacente, in un secondo tempo, probabilmente quando venne organizzata per iscritto. Nella versione proposta da Fc2441 il terzo verso del ritornello (γ) si spiega su due frasi musicali (γ e δ), mentre nello svolgimento della stanza, che utilizza la stessa musica, le due frasi supportano due versi (a e x); il ritornello è seguito dal *refrain* costituito dai primi due versi della ripresa, i quali utilizzano rispettivamente per il primo verso la frase α e per il secondo le frasi β e γ . Il *Cantus* è caratterizzato da due lunghi melismi nella frase γ e da due semi-frasi discendenti di diverso ritmo (rispettivamente alle miss. 1-2 e 2-4) e di facile memorizzazione, che probabilmente contribuirono alla fortuna della composizione. Una simile struttura musicale si riscontra nella n. 29, in cui la divisione tra le due sezioni, chiaramente indicata in PeI, è ugualmente riscontrabile anche in Fc2441 dopo la prima minima della mis. 9; a differenza, però, del n. 21 il canto appare del tutto sillabico, con completa assenza di melismi.

Ancora più in là va lo schema della n. 28; la forma, infatti, oltre ad essere bipartita, è aperta, ossia, caso piuttosto raro, non si riscontrano ripetizioni musicali nelle due sezioni, una per l'intonazione della ripresa, l'altra della stanza; le altre caratteristiche, come la coda con l'iterazione del secondo emistichio dell'ultimo verso e la linea di canto decisamente sillabica, rientrano, invece, nelle peculiarità della ballata.

a. Forma chiusa, bipartita, ripresa di 2-4

Ognora piú mi piace (n. 38)

	A				B			
schema musicale	α	β	α	γ	α'	δ	ϵ	ζ
articolaz. schema metrico								
ripresa / stanza	x	x	x*	x*	a	a	a	x

A che tanto stentarmi? (n. 40)

	A			B			
schema musicale	α	α	β	α'	γ	δ	ϵ
articolaz. schema metrico							
ripresa / stanza	x	x	x	a	a	a	x

Ay! despietato tempo (n. 59)

	A				B			
schema musicale	α	β	γ	β	δ	δ	ϵ	β
articolaz. schema metrico								
ripresa / stanza	x	y	y	x	a	a	a	x

b. *Forma chiusa, bipartita, ripresa di 2 versi con 2 iterazioni del primo*

El converrà ch'io mora (n. 27)

	A				B			
schema musicale	α	β	β	γ	δ	ϵ	ϵ	β'
articolaz. schema metrico								
ripresa con refrain / stanza	x	y	x*	x*	a	a	a	x

c. *Forma chiusa, bipartita, ripresa di 2-3 versi, refrain di 2 versi (con iterazione dell'ultimo)*

A la guerra, a la guerra (n. 21)

	A				B		
schema musicale	α	β	γ	δ	α	β	γ'
articolaz. schema metrico							
ripresa con refrain	x	y	y		.x	y	
stanza con refrain	a	a	a	x	.x	y	

Pieta! carasignora (n. 29)

	A				B		
schema musicale	α	β	γ	δ	α	β	ϵ
articolaz. schema metrico							
ripresa con refrain	x	y	y	x	.x	y	
stanza con refrain	a	a	a	x	.x	y	

d. *Forma aperta, bipartita, ripresa di 3 versi con iterazione dell'ultimo*

Deh! dolce diva mia (n. 28)

	A				B			
schema musicale	α	β	γ	δ	ϵ	ζ	η	θ
articolaz. schema metrico								
ripresa con refrain / stanza	x	x	x	=	a	a	a	x

5b. Barzioletta

E' la forma principale della poesia per musica del primo decennio del XVI secolo, periodo in cui assume su di sé tutta quella fortuna che nel decennio precedente era stata dello strambotto. Nei libri del Petrucci, su un totale di 653 composizioni, si contano ben 380 barziolette, oltre il 58%, ulteriore conferma della sua diffusione. La fortuna della barzioletta è pienamente ribadita anche in Fc2441, che ne annovera 48 sui 68 brani che formano l'antologia (oltre il 70%). Il testo è caratterizzato dall'impiego dell'ottonario, organizzato, secondo lo schema della ballata, in ritornello e stanza; quest'ultima è suddivisa, poi, in piedi, normalmente due, formati da due coppie di versi a rima alterna (ab.ab.) e volta, costituita, nelle due versioni più comuni riscontrate in Fc2441, o da due soli versi, dei quali uno si collega alla seconda rima dei piedi (b) e l'altro alla prima del ritornello (x), oppure, ed allora si ha la cosiddetta forma 'grande', da quattro versi, dei quali il primo e l'ultimo presentano le medesime caratteristiche della prima forma, mentre al centro è inserita una coppia di versi monorimi, che porta così lo schema della volta (bccx) ad identificarsi con quello della ripresa. Questa è, infatti, formata di norma da quattro versi a rima incrociata (xyyx). Dal punto di vista musicale le composizioni raccolte in Fc2441 si dividono in due grandi gruppi. Nel primo gruppo, che potremmo definire, di barzioletta semplice, si raccolgono tutte quelle barziolette per le quali è prevista la medesima intonazione per il ritornello e per la stanza: la musica si presenta di norma bipartita e viene dapprima utilizzata nella sua interezza per l'esposizione del ritornello e del *refrain*, poi sulla prima sezione, con l'ausilio di un segno di ripetizione, vengono intonati i piedi, e sulla seconda la volta seguita dal *refrain* che resta sempre tale e quale; questa prassi si collega chiaramente ad un sistema compositivo, che tendeva ad economizzare il più possibile il materiale musicale per rendere la memorizzazione, la tradizione e l'esecuzione più semplice: tutti questi elementi fanno sì che questo gruppo, che ci pare possa essere ritenuto per concezione anteriore al successivo, si colleghi o almeno ci richiami quella tradizione orale che pare fungere da supporto per buona parte della musica frottistica. Il secondo gruppo, che potremmo definire di barzioletta in forma di ballata con da capo, ci sembra rispecchiare, invece, una prassi già più tarda, riconducibile sempre più alla musica scritta; con ciò non si vogliono negare del tutto ascendenze di tradizione orale, ma certo le versioni a noi giunte non esprimono le caratteristiche precipue della musica 'improvvisata' di corte. Questo gruppo, infatti, comprende tutte quelle composizioni che utilizzano musiche differenti per l'intonazione di ritornello e stanza; la struttura è allora suddivisa in almeno tre parti principali, in quanto ad una prima sezione sulla quale si svolge il ritornello, segue una seconda dedicata ai piedi della stanza ed una terza alla volta, e talora può capitare che il gioco dei versi reiterati dopo il ritornello o del *refrain* in coda alla stanza comporti ulteriori suddivisioni. Dal confronto tra i due tipi di barzioletta emerge un dato significativo: mentre le barziolette semplici, per l'essenzialità della loro struttura, sono legate ad un numero limitato di schemi, le barziolette in forma di ballata con da capo testimoniate nel manoscritto Basevi mostrano, nel loro complesso, una maggior varietà di schemi, che deriva direttamente proprio dalle maggiori possibilità che una

struttura di ampie dimensioni offre al compositore. L'analisi formale, comunque, evidenzia di norma e per entrambi gli schemi una forma chiusa e pluripartita e mostra come gli esempi di barzellette riportati da Fc2441, pur nell'ambito di una varietà stilistica, siano riconducibili alle due grandi categorie che abbiamo sopra delineato. Per quanto riguarda la prassi esecutiva, l'indicazione più adeguata è senz'altro quella di un'esecuzione mista vocale-strumentale.

La struttura della n. 2 è quella della barzelletta 'minore', con medesima musica per ritornello e stanza; di particolare interesse appare la parte finale, dalla mis. 29 alla 35, ove il *Cantus* tiene una lunghissima nota, una semibreve legata per sei misure, mentre le parti inferiori, strumentali, conducono il brano alla cadenza risolutiva. Nella barzelletta n. 7 colpisce il limitato *ambitus* del *Tenor*, compreso in una sesta (Mi²-Do³), cui corrisponde la decima (Do²-Mi³) dell'*Altus*, che fa pensare ad una sua aggiunta avvenuta successivamente all'idea originaria della composizione; il *Cantus* è prevalentemente sillabico, in certi punti (miss. 1-4) declamato sulla medesima nota, ma con una bellissima e melanconica fioritura discendente preceduta da pausa alle miss. 10 e 26. La n. 8 presenta la caratteristica principale di una *longa* finale nel *Cantus*, che dura ben otto misure, mentre le parti inferiori completano il brano secondo una prassi tipicamente strumentale. Lo schema musicale della n. 10 evidenzia, caso piuttosto raro, una forma aperta per la presenza di cinque diverse frasi-verso e costituisce uno degli schemi più evoluti nell'ambito della barzelletta; da rilevare, poi, l'assenza del *refrain*, che comporta la ripetizione completa di tutta la ripresa dopo ogni stanza. La barzellette nn. 6 e 12 sono tra le composizioni più singolari, essendo sostanzialmente un ibrido tra la forma testuale, che è quella della forma grande con stanza di otto versi, e la forma musicale, che, invece, è propria della barzelletta semplice, disponendo della stessa musica per ripresa e stanza; ma per ovviare alla scarsità di materiale sonoro i due compositori, Marchetto Cara e Bartolomeo Tromboncino ricorrono all'escamotage di dividere la triplice partizione musicale in sottosezioni che, ripetute, consentono di intonare due versi sulla medesima frase musicale. Siamo qui di fronte ad un chiaro esempio di virtuosismo compositivo, specchio delle capacità dei compositori nel modellare il testo alla musica, sfruttando al massimo il materiale tematico; unica concessione all'economia del brano è la coda finale che vede la ripetizione del secondo emistichio del secondo verso del *refrain* in una sorte di diminuendo in eco. Il brano del Cara, a differenza di tutte le altre versioni testimoniate, è a tre voci, mancando della parte di *Altus*, e mostra inoltre una scrittura con *tactus* alla breve, ossia con valori raddoppiati, che non ritroviamo più nelle altre versioni, che dimezzano i valori, riportando il *tactus* alla semibreve.¹ Un'altra composizione che merita una particolare attenzione è la barzelletta n. 13, a tre parti; innanzitutto lo schema testuale non è dei più chiari, iniziando con una sorta di stanza-ripresa, dalla quale vengono poi estrapolati i due versi centrali che fungono da *refrain* per le successive stanze, e non mostrando alcuna sutura tra piedi e volta; la struttura musicale risente di questa incertezza ed alla consueta disposizione dei piedi fa seguire una

¹ Sull'importanza di questa composizione ci si è già soffermati alle pp. 64 e 79.

sezione costituita da un'unica frase-verso su cui vengono disposti due versi irrelati che portano al *refrain*; considerando la struttura a tre parti, le incongruità dell'impianto generale e la presenza nell'opera prima petrucciana (1504) può essere con fondamento ipotizzato che questa composizione sia stata 'prelevata' dal repertorio orale e messa per iscritto senza quella sorta di revisione che è, invece, presente nella maggior parte del repertorio. Un interessante esempio è fornito dalla barzelletta n. 16, la cui struttura musicale, esemplata su uno schema testuale in forma grande, con stanza di otto versi, sembrerebbe a prima vista riflettere lo schema poetico; in realtà l'analisi musicale dimostra come questa barzelletta sia il frutto di un virtuosismo compositivo teso a sfruttare tutte le possibilità offerte dalla struttura strofica; così su tre sole frasi (anche se due presentano variazioni) il Tromboncino costruisce un sistema musicale di sorprendenti dimensioni, apparentemente costruito per una forma grande, ma in realtà frutto della capacità di variazione del compositore. La n. 17 riprende uno dei temi più comuni del repertorio frottolistico, l'ineluttabilità della sconfitta di fronte alla Fortuna, ed è forse dovuto a questo clima il fatto che Tromboncino concluda il brano con una lunga ed insolita coda che prevede la doppia iterazione del secondo ed ultimo verso del *refrain*. La barzelletta n. 18, nelle parti di *Cantus* e *Tenor*, ci pone di fronte ad alcune peculiarità molto interessanti: il comune utilizzo della chiave di soprano, l'ampio *ambitus* di entrambe le parti (rispettivamente decima e dodicesima), il procedimento iniziale imitativo e la conduzione delle voci (ricche di melismi e di intervalli come quinte ed ottave ascendenti); il tutto fa pensare ad un originale impianto imitativo a due voci, cantore e tenorista, che darebbe alla composizione un'origine piuttosto antica, fatto peraltro costante per molti brani della raccolta; l'attribuzione a Marchetto Cara, la cui opera è più legata alla tradizione di quella del Tromboncino,² ne sarebbe una conferma. La n. 19 non presenta particolarità se non l'inizio in stile omoritmico e una coda con ripetizione del secondo emistichio dell'ultimo verso del *refrain*. Nella n. 20 una medesima semifrase è utilizzata nella ripetizione del secondo emistichio di due versi musicati da due diverse frasi, per ovviare ad una eccessiva divisione dello schema musicale la semifrase in oggetto è stata considerata facente parte della frase principale. La musica della barzelletta n. 22, *Lassa, dona, i dolci sguardi*, il cui testo si presenta in forma grande con la stanza di otto versi, confrontata con quella presente in PeV, appare limitata alla sola ripresa; in realtà la musica proposta da questa silloge per la stanza non fa altro che ripetere le cinque frasi della ripresa estendendone la struttura, mediante l'uso di ritornelli, onde poter comprendere gli otto versi della stanza; ciononostante ci pare che il copista di Fc2441 abbia lasciato il testo musicale incompleto, in quanto un'esecuzione senza le indicazioni presenti in PeV appare alquanto difficile; da ultimo, per la particolare struttura del brano, che non ha una cesura tra piedi e volta, abbiamo considerato come significativa la sola cadenza finale. Nella n. 24 *Altus* e *Tenor* occupano lo stesso *ambitus*, anche se la tessitura dell'*Altus* si pone nello spazio tra *Tenor* e *Cantus*, il quale mostra un marcato uso del sillabismo e la presenza di alcuni intervalli di rilievo (4e ed 8e

² LUISI, *AnLiut* p. 69.

ascendenti). Nella n. 25 notiamo la presenza, alquanto rara in tutto il manoscritto, di un *tactus* alla breve, con precisa corrispondenza tra il segno di *tactus* in *tempus imperfectum diminutum* e la notazione musicale con valori basati su figurazione alla breve. Nella n. 26 la coda, ripetizione del secondo verso del *refrain*, occupa ben sette misure e mezza e termina con una semibreve legata per tre misure, mentre le tre parti inferiori proseguono il moto cadenzale. Quest'ultima caratteristica si ritrova anche in altre barzellette, come la n. 49, nella quale però il movimento di *Altus*, *Tenor* e *Bassus*, a differenza del precedente, si basa su chiari procedimenti accordali e omoritmici, e la n. 58. Nel brano *Per tuo amor in tanta sorte*, n. 50 della raccolta, la struttura monopartita denuncia la mancanza della musica quantomeno per il *refrain*; essa manca, però, anche della divisione tra piedi e volta, inoltre la presenza di pause tra una frase-verso e l'altra e il ridotto *ambitus* (una settimana) del *Cantus* ci richiamano alla mente la struttura musicale dell'oda; in ogni caso, considerate le deficienze della struttura musicale ad adattarsi allo schema della barzelletta, abbiamo preferito non intervenire nel vano tentativo di ricostruire una ipotetica lezione musicale, sulla cui originaria struttura abbiamo, inoltre, diversi dubbi; la versione trascritta rispecchia perciò quella del manoscritto e riporta il solo testo della ripresa. La barzelletta n. 54, *In te, domine, speravi*, è certo il brano più famoso di tutto il manoscritto e merita perciò una certa attenzione; lo schema musicale consta di cinque sole frasi-verso ed è chiuso e bipartito con egual musica per il ritornello e per la stanza; anche lo svolgimento del *Cantus* rientra nei normali canoni frottolistici, mostrandosi sillabico, con rari melismi, spicca il declamato finale che ripete per otto volte la medesima nota. La fortuna della composizione fu dovuta probabilmente a vari fattori, tra i quali possiamo porre in rilievo il nome del compositore e la curiosità offerta dal particolare testo, ma anche la brevità della forma e l'invenzione melodica, che ben si prestava ad essere facilmente memorizzata, dovettero contribuire ad aumentarne la diffusione. La barzelletta n. 60 presenta nel *refrain* un verso differente da quelli che ritroviamo nella ripresa e, anche se mantiene la stessa rima, la musica segue questa diversità con una nuova frase-verso; tra le caratteristiche musicali del brano è degna di nota la presenza di una sezione in *hemiolia temporis* (*breves* e *semibreves*), di inconsueta presenza nel repertorio frottolistico, e la cadenza finale ove il *Cantus* dal VII grado non sale alla fondamentale, ma, con un salto di 6a, al V. L'ultimo numero della silloge, la barzelletta n. 68, *Fami, donna, el mio dovere*, mostra un'organizzazione piuttosto complessa; innanzitutto va rilevato come il copista, dopo la ripresa, abbia posto sulle prime due carte le stanze con rima finale x e sulle seconde due le stanze con rima finale y, questo perché il *refrain* varia a seconda del verso finale della stanza, ovvero nelle prime due stanze viene utilizzato il primo distico, mentre nelle altre due stanze si passa direttamente al secondo distico: è un caso unico in questa raccolta e probabilmente molto raro in tutto il repertorio coevo; l'utilizzo di un solo tipo di *refrain*, infatti, porterebbe ad uno scompenso tra le rime delle stanze e, d'altra parte, non ci è sembrata corretta la sua eliminazione, sia perché il problema non si risolverebbe, sia perché la sua presenza è chiaramente indicata dopo la ripresa nelle prime due carte e dopo la stanza nelle seconde due. Un altro elemento atipico è

offerto dalla musica utilizzata per i piedi, che riprendono, invertendole, le frasi-verso della ripresa; da notare, infine, che il copista, probabilmente in difficoltà nell'interpretare in modo esatto la struttura di questa composizione omette, nella scrittura della prima stanza, un verso del testo e due frasi nella musica, aggiungendo, inoltre, una breve chiusa, che appare slegata dal contesto; per ovviare a questa significativa lacuna abbiamo utilizzato la musica, completa e corretta, notata per la seconda stanza.

Lo schema proposto dalla barzelletta 'grande' al n. 1 è uno dei più complessi che si possano incontrare nell'intero repertorio e testimonia come il genere si sia sviluppato rispetto agli essenziali esempi della ballata antica. La struttura, pur in presenza di suddivisioni interne, può però sostanzialmente essere divisa in ben tre sezioni principali, che vedono per la prima la musica per la ripresa, per la seconda la musica per i piedi e per la terza la musica per la volta. Il *refrain*, che prevede la ripetizione della seconda coppia di versi della ripresa, in realtà non viene utilizzato come ritornello tra una stanza e l'altra, funzione svolta dalla ripresa nel suo intero. Ma l'elemento di maggior interesse che si può rilevare in questa barzelletta è l'uso in più punti della cadenza di Landini, che inserisce il VI grado nel passaggio VII-I. Tale cadenza si riscontra alle miss. 5 e 29 nelle parti di *Altus* e *Tenor* ed alle miss. 60 e 67 in quella di *Cantus*. Ancora più interessante risulta il confronto con l'altro testimone che riporta questa composizione, PeIX. La stampa petrucciana, infatti, in queste cadenze si comporta in modo parzialmente diverso da Fc2441: PeIX, oltre a mantenere tutte le caratteristiche notazionali del manoscritto, presenta delle cadenze landiniane, sempre nella parte di *Cantus*, rispettivamente alla mis. 11, dove Fc2441 ha una cadenza V-I, ed alle miss. 22 e 42, dove ha, invece, una cadenza con il salto d'ottava.³ Come per la precedente anche nella n. 3 dopo ogni stanza viene intonata per intero tutta la ripresa. In *Poich'amor con dritta fé*, n. 4, abbiamo una diversa intonazione per i due piedi, mentre il *refrain* nel testo musicale appare insolitamente ridotto ad un solo verso, contraddicendo così le indicazioni offerte dal testo, che ritroviamo simili in PeIII, il quale, però, riporta un'altra musica; è da notare come la versione di Fc2441 riveli una scrittura musicale che sembrerebbe anteriore a quella petrucciana e comunque piuttosto arcaica, in cui si può notare l'uso della *proportio tripla*, del *color (hemioia temporis)* e dei *puncti alterationis* e *divisionis*. Nelle nn. 9 e 14 la divisione della ripresa in due parti sottintende la ripetizione del primo distico come *refrain* anche se non espressamente indicato nella musica; di fronte ad un testo costituito da stanze di sei versi, la forma musicale prevede una diversa musica per ripresa e piedi, nella volta, invece, si ripete la medesima musica del distico finale della ripresa; è interessante osservare, comunque, come tale forma rappresenti uno sviluppo del normale schema impiegato per le barzellette con stanze di sei versi. La barzelletta al n. 23, *Se gran festa me mostrasti*, pone alcuni problemi relativi alla sua struttura in relazione alla data di composizione; infatti l'analisi musicale denuncia una forma tripartita, con musica composta sia per la ripresa sia per la stanza, molto vicina alla forma aperta, infatti

³ Per altre osservazioni su questa cadenza si veda alle pp. 107-108.

si può osservare come a fronte di dodici versi (quattro della ripresa ed otto della stanza), il compositore, Bartolomeo Tromboncino, utilizzi ben dieci diverse frasi musicali: il tutto fa pensare, dunque, ad un modello complesso, che pare cronologicamente successivo ad altri brani; il testo è però citato nella lettera di Galeotto Del Carretto ad Isabella d'Este del 14 gennaio 1497,⁴ in cui il poeta aspetta di conoscerne la veste musicale del Tromboncino: ne deriverebbe, perciò, che già in quegli anni la barzelletta aveva conosciuto, nell'ambiente cortigiano, il suo massimo splendore anche nelle strutture più complesse ed evolute; i testimoni a noi rimasti, posteriori a questo momento, ebbero la funzione di fissare sulla carta, talvolta 'ordinandolo' con i più diversi criteri, un repertorio che già aveva conosciuto notevoli sviluppi. Anche la n. 30 mostra la caratteristica precipua della precedente, a fronte di undici versi (quattro più uno ripetuto per la ripresa e sei per la stanza), l'anonimo compositore utilizza otto frasi musicali. La struttura della n. 32 è resa oscura dalla reticenza di Fc2441, che, dopo la ripresa, indica un «da capo» senza precisare però ove esso abbia fine; dall'esame di alcuni testimoni concordanti (Fn27, Pn676 e PeIII) siamo in grado di precisare però la struttura corretta, che vede la ripetizione come *refrain* del primo distico della ripresa non solo dopo la ripresa stessa, ma anche dopo la stanza. La n. 33 presenta uno schema che si avvicina a quello aperto, nell'ambito, ovviamente, di uno schema di barzelletta: infatti nelle tre sezioni, con l'esclusione del *refrain* dopo la stanza, abbiamo otto diverse frasi musicali — solo γ ed ϵ si rivelano simili nella seconda parte —, su cui si spiegano i dieci versi di ripresa e stanza (i cui piedi, ripetuti, sono obbligatoriamente intonati sulla medesima musica); le caratteristiche della composizione sono, comunque, prettamente frottolistiche: la scrittura musicale è fortemente accordale ed il *Cantus* decisamente sillabico, con alcune sezioni apertamente declamate. Anche la n. 34, uno dei brani più celebri della silloge, presenta una tendenza alla forma musicalmente più ricca, ma la sua principale peculiarità è offerta dalla struttura rimica dei piedi, a rima incrociata abba, che obbliga Marchetto Cara a modellare diversamente lo schema musicale, servendosi di tre frasi musicali per i piedi invece delle solite due; l'ultima frase, però, viene utilizzata anche per il primo verso della volta; in pratica questo intreccio tra piedi e volta non permette di separare le due sezioni, di modo che la struttura complessiva della barzelletta comprende due sole sezioni, la ripresa e la stanza; non è presente il *refrain* e dopo ogni stanza viene ripetuta l'intera ripresa. Questa particolare struttura dovette procurare problemi al copista di Fc2441, il quale, a differenza degli altri testimoni (Fn230, BosI e PeI) non riuscì ad interpretarla correttamente: infatti la lezione del manoscritto fiorentino, non rispettando il particolare ordine dei piedi di questa barzelletta, replica sulla frase musicale del primo verso della stanza anche il secondo verso e ne stravolge di seguito tutto la struttura. Il medesimo errore viene ripetuto nella barzelletta n. 48, nella quale, in mancanza di concordanze, siamo dovuti intervenire sulla base degli esempi forniti dalle altre barzellette di uguale struttura; questa composizione, poi, è contraddistinta da uno stile disomogeneo, in parte omoritmico in parte imitativo, in

⁴ Si veda alla p. 59.

cui anche il *Cantus* alterna a sezioni sillabiche un buon numero di melismi. Nella terza barzelletta in cui è presente una stanza con i piedi a rima incrociata *Sempre harò quel dolce foco*, n. 46, il copista riporta correttamente la particolare struttura dei piedi e l'unica differenza è data dalla presenza del *refrain* in luogo dell'intera ripresa della n. 34. Nella n. 35 la volta utilizza le prime due frasi musicali della ripresa ed il copista di Fc2441 ha ritenuto non doverle ripetere sul foglio, rimandando il lettore all'inizio con l'indicazione *ut supra*. La n. 42 ha un esordio in stile imitativo che troviamo piuttosto di rado nel repertorio frottolistico e che, probabilmente, vuole riprendere gli artifici compositivi della polifonia vocale che sembrano confermati anche nelle cadenze, ove alcuni accordi sono caratterizzati dalla mancanza della terza; a fianco di questi elementi molti altri dati appaiono chiaramente tipici del repertorio, come il *Cantus* sillabico, in alcuni passi declamato, pur con un lungo melisma in chiusa di volta, e la struttura omoritmica delle parti.

Nella raccolta sono presenti due composizioni in forma di barzelletta riconducibili al canto carnascialesco. Ma se per *L'arte nostra è macinare*, n. 5, non vi sono dubbi nell'individuazione della forma, maggior incertezza s'incontra per *De le done quale è l'arte?*, n. 55. La loro presenza, che con molte probabilità dovette rispondere ad una richiesta della committenza, evidenzia nello stesso tempo il carattere di rappresentatività dato al manoscritto, ritrovandosi in esso tutte le forme che avevano riscosso negli anni precedenti i maggiori successi nella vita musicale di corte. Nelle raccolte frottolistiche questi canti sono scritti perlopiù a quattro parti; le testimonianze risalenti al tempo di Lorenzo il Magnifico suggerivano esecuzioni monodiche, senza l'ausilio di strumenti e con un diretto riferimento alla pratica popolare; successivamente si passò a realizzazioni a tre parti, che conservarono però la semplicità originaria del canto accompagnato, più vicina all'omoritmia dello strambotto polifonico che alla canzone fiamminga presente all'epoca a Firenze e che si ritroverà nelle composizioni successive di altri musicisti fiorentini.⁵ Riprendiamo le parole di Luisi, che ci sembrano adattarsi perfettamente ai due canti presenti nella silloge: «L'interpretazione del verso ottonario a cadenza trocaica nel tempo ternario, che alterna valori lunghi e brevi quasi costantemente, appare come il più fedele adeguamento della ritmica musicale al ritmo dei versi. Non è escluso che possano aver agito motivazioni tardo umanistiche ancora non trasformate dal pensiero rinascimentale, ed è un fatto notevole che dal canto suo la frottola interpreti contemporaneamente l'ottonario in una schematizzazione ritmica binaria che prevede l'alternanza di accentuazioni forti e deboli di natura trocaica, ma su base spondaica».⁶ La presenza di entrambi i ritmi potrebbe avallare una ipotesi di contaminazione della maniera compositiva frottolistica; così si può parlare di una accettazione della formula mantovana nel canto carnascialesco o di quest'ultimo nella frottola (anche se nella fase più

⁵ LUISI, *Musicavocale*, p. 156.

⁶ *IBID.*, p. 188.

propriamente frottolistica mancheranno i tempi ternari);⁷ e nei canti carnascialeschi petrucciani «non v'è alcuna traccia di ritmi ternari, tutto l'interesse del canto è concentrato nella voce superiore, le tre parti inferiori sono concepite strumentalmente; lo schema musicale è sempre bipartito⁸ e ricorre l'uso costante del *refrain* che può interessare l'intera ripresa o parte di essa».⁹ Questa composizione utilizza, su un impianto a tre voci, uno schema identico a quello della barzelletta n. 42, cioè ad una barzelletta in forma grande, con musica per il ritornello e per la stanza; il *Cantus* è contraddistinto da molte note ribattute, dalla completa assenza di melismi e fioriture (si notano solo alcune note di passaggio). Da osservare il cambio di *tactus* da *tempus imperfectum* a *tempus imperfectum cum prolatione maiore*, che si ritrova piuttosto raramente nel repertorio frottolistico. Il n. 55, *De le done quale è l'arte?*, è compreso dal Ghisi nel suo studio sui canti carnascialeschi,¹⁰ ma non lo si ritrova nei volumi del Singleton,¹¹ inoltre l'analisi di questa composizione è resa ancor più complicata dalle incomprensioni e dalle omissioni del copista. Questi, infatti, offre uno schema musicale monopartito, considerando le quattro quartine del testo come quattro stanze a sè stanti; mentre se si inverte la quarta stanza con la terza, risulta che esse vanno a formare due stanze di barzelletta in forma grande di otto versi; queste dovrebbero essere chiuse dalla ripresa, che il copista, invece, omette completamente. La musica, però, è sufficiente per l'intonazione della sola ripresa, a meno che non la si voglia reiterare anche per i piedi e per la volta della stanza, il che appare piuttosto improbabile; essa denuncia inoltre un originario impianto a tre parti: l'*ambitus* dell'*Altus*, infatti, oltre a comprendere per intero quello del *Tenor*, appare nettamente sproporzionato rispetto a quello delle altre tre parti estendendosi per una dodicesima rispetto alla settima del *Cantus*, alla sesta del *Bassus* ed alla quinta del *Tenor*. L'originaria versione a tre parti sembrerebbe giustificare una redazione piuttosto antica di questa composizione, che troverebbe conferma nella semplicità della linea di canto ed anche nel tipo di scrittura musicale impiegato che vede l'impiego di elementi sempre più desueti come il *tactus* alla breve in tempo ternario ed il *punctus divisionis*. In conclusione, anche se il testo musicale è stato tradito in maniera incompleta e se il copista ha mostrato di non aver correttamente inteso la struttura testuale, le caratteristiche musicali e testuali¹²

⁷ IBID., p. 203.

⁸ Ci si riferisce alla principale divisione tra ripresa e stanza, tripartito se, come è da noi proposto, si differenziano nella stanza i piedi dalla volta.

⁹ LUISI, *Musicavocale*, p. 210.

¹⁰ GHISI, *Canticarnascial.*, pp. 54 e 194.

¹¹ SINGLETON, *Canti Carnascial. e Nuovi canti*

¹² GHISI, *Canticarnascial.*, p. 37: «...se talvolta, come nelle canzoni a ballo, essi esprimono la gioia spensierata della festa e la semplice arguzia paesana, spesso tale spiritosa gaiezza diventa grossolana ed indecente, non priva dei tratti beffardi e cinici, dominatori nel carattere popolare fiorentino. Infatti, lo scherzo e la ricerca del doppio senso che ispirano codesti vivaci ed estrosi componimenti ha quasi sempre significato morale ed osceno: è un'agevole allegoria colla quale si esortano le donne a peccare, a trascurare i loro doveri coniugali ed a godere la vita, finché loro sorride giovinezza. Su così grande esaltazione del piacere, sovente l'ombra della malinconia si protende, a significarci quanto sia caduca l'umana gioia...».

che il manoscritto ci fornisce ci permettono tuttavia di collocare a buon diritto questa composizione tra i canti carnascialeschi.

Schemi di barzioletta semplice

a. Forma chiusa, bipartita

Lassa, dona, idolci sguardi (n. 22)

	A					B					
schema musicale	α	β	γ	δ	ϵ	α	β	β	γ :	δ :	ϵ
articolaz. schema metrico											
ripresa con refrain / stanza	x	y	y	x	(x)	a	b	a	b :	c :	x

b. Forma chiusa, bipartita, refrain di un verso

In te, domine, speravi (n. 54)

	A			B			
schema musicale	α	β	:	β	γ	α'	δ
articolaz. schema metrico							
ripresa con refrain	x	y		y	x	(x)	
stanza con refrain	a	b	:	b	x	(x)	

De scoprire el mio lamento (n. 58)

	A			B			
schema musicale	α	β	:	β	γ	α'	
articolaz. schema metrico							
ripresa con refrain	x	y		y	x	(x)	
stanza con refrain	a	b	:	b	x	(x)	

c. Forma chiusa, bipartita, refrain di due versi

Arda il ciel e 'l mondo tuto (n. 8)

	A			B			
schema musicale	α	β	:	β	γ	α	δ
articolaz. schema metrico							
ripresa con refrain	x	y		y	x	(x y)	
stanza con refrain	a	b	:	b	x	(x y)	

S'io dimostro in viso el fuoco (n. 11)
Chi se fida de Fortuna (n. 17)
Poiché l'alma per fé molta (n. 19)
Deh, per Dio, non mi far torto! (n. 24)
Nunquam fu pena maggiore (n. 25)
Se cangiato m'hai la fede (n. 26)
Dona d'altri piú che mia (n. 31)
L'amor dona ch'io ti porto (n. 36)
O partito, o caxo strano (n. 49)
Fami pur una bona ciera (n. 51)

	A	B
schema musicale	$\alpha \quad \beta \quad : $	$\gamma \quad \delta \quad \alpha \quad \beta'$
articolaz. schema metrico		
ripresa con refrain	$x \quad y \quad $	$y \quad x \quad (x \quad y)$
stanza con refrain (n. 17 e 19)	$a \quad b \quad : $	$b \quad y \quad (y \quad x)$
stanza con refrain (n. 24, 25, 26, 31, 49 e 51)	$a \quad b \quad : $	$b \quad x \quad (x \quad y)$

Viverò patiente e forte (n. 56)

	A	B
schema musicale	$\alpha \quad \beta \quad : $	$\gamma \quad \delta \quad \alpha \quad \epsilon$
articolaz. schema metrico		
ripresa con refrain	$x \quad y \quad $	$y \quad x \quad (x \quad y)$
stanza con refrain	$a \quad b \quad : $	$b \quad x \quad (y \quad x)$

Defecerunt donna hormai (n. 20)
Mille volte al mio dispecto (n. 52)

	A	B
schema musicale	$\alpha \quad \beta \quad : $	$\beta \quad \gamma \quad \alpha \quad \beta'$
articolaz. schema metrico		
ripresa con refrain	$x \quad y \quad $	$y \quad x \quad (x \quad y)$
stanza con refrain	$a \quad b \quad : $	$b \quad x \quad (x \quad y)$

Amor sforza, ira straporta (n. 60)

	A	B
schema musicale	$\alpha \quad \beta \quad : $	$\gamma \quad \delta \quad \epsilon \quad \beta$
articolaz. schema metrico		
ripresa con refrain	$x \quad y \quad $	$y \quad x \quad (y \quad x)$
stanza con refrain	$a \quad b \quad : $	$b \quad y \quad (y \quad x)$

Scopre lingua el mio martire (n. 2)

Son tornato e Dio el sa (n. 62)

	A	B
schema musicale	α β :	γ δ α β ε
articolaz. schema metrico		
ripresa con refrain	x y	y x (x y) y*
stanza con refrain	a b :	b x (x y) y*

Non è tempo d'aspectare (n. 18)

Alma pate ogni tormento (n. 63)

	A	B
schema musicale	α β :	β γ α β δ
articolaz. schema metrico		
ripresa con refrain	x y	y x (x y) y*
stanza con refrain	a b :	b x (x y) y*

Non val aqua al mio gran foco (n. 7)

	A	B
schema musicale	α β :	β γ α β δ ε
articolaz. schema metrico		
ripresa con refrain	x y	y x (x y) y*
stanza con refrain	a b :	b x (x y) y*

Fammi, donna, el mio dovere (n. 68)

	A	B	(A')
schema musicale	α β γ δ	γ δ α β ε η	α β γ δ
articolaz. schema metrico			
ripresa con refrain / stanza	x y y x	a b a b b x	(x y) (y x)

d. Forma chiusa tripartita, refrain di due versi

Oymè il cuor, oymè la testa! (n. 6)

Poiché 'lciel contrario adverso (n. 12)

	A	B	C
schema musicale	α β :	β γ α	β' δ
articolaz. schema metrico			
ripresa con refrain	x y	y x x	y =
stanza con refrain	a b :	b c : x :	y =

Sempre l'è qual esser suole (n. 13)

	A	B	C
schema musicale	$\alpha \beta : $	$\gamma \gamma$	$\delta \beta$
articolaz. schema metrico	x y	x y	x y
ripresa con refrain	a b :	x y	x y

Non pigliar tanto ardimento (n. 16)

	A	B	C	(A')
schema musicale	$\alpha \beta \alpha' \gamma \alpha \beta'$	$\alpha \beta : $	$\beta \alpha' : \gamma$	$\alpha \beta$
articolaz. schema metrico	x y y x (x y)	a b :	b c : x	(x y)
ripresa con refrain / stanza				

e. Forma aperta, bipartita

Tempo è hormai di ricourare (n. 10)

	A	B
schema musicale	$\alpha \beta : $	$\gamma \delta \epsilon$
articolaz. schema metrico	x y	y x x*
ripresa con refrain	a b :	b x x*

Schemi di barzelletta in forma di ballata con da capo

a. Forma chiusa, bipartita

O mia ciecha e dura sorte (n. 34)

	A	B
schema musicale	$\alpha \beta \gamma \delta \epsilon$	$\zeta : \gamma : \eta$
articolaz. schema metrico	x y y x	a b : a : x
ripresa con refrain / stanza		

Sempre harò quel dolce foco (n. 46)

	A	B
schema musicale	$\alpha \beta \gamma \delta \alpha'$	$\epsilon : \beta : \alpha'$
articolaz. schema metrico	x y y x	a b : a : y
ripresa con refrain / stanza		

Voler voi per mia signora (n. 48)

	A				B			
schema musicale	α	β	γ	δ	ϵ	ζ :	η :	ζ'
articolaz. schema metrico								
ripresa con refrain / stanza	x	y	y	x	a	b :	a :	y

b. Formachiusa, tripartita

In un tempo, in un momento (n. 3)

	A				B			C		
schema musicale	α	β	γ	δ	ϵ	η	θ :	γ	δ	ϵ
articolaz. schema metrico										
ripresa con refrain / stanza	x	y	y	x	(x)	a	b :	b	x	(x)

Io non so tenir nel cuore (n. 42)

	A				B			C	
schema musicale	α	β	γ	δ	ϵ	ζ :	γ	δ	
articolaz. schema metrico									
ripresa con refrain / stanza	x	y	y	x	a	b :	b	x	

Adognor cerco colei (n. 44)

	A				B			C	
schema musicale	α	β	β	γ	δ	ϵ :	ϵ	ζ	
articolaz. schema metrico									
ripresa con refrain / stanza	x	y	y	x	a	b :	b	x	

c. Formachiusa, tripartita, refrain di due versi

Bench'io serva un cor ingrato (n. 9)

Mete gio' la geloxia (n. 14)

Se non dorma, dona, ascolta (n. 32)

	A					B			C	
schema musicale	α	β	γ	δ	$(\alpha \beta)$	ϵ	ζ :	γ	δ	
articolaz. schema metrico										
ripresa con refrain / stanza	x	y	y	x	(x y)	a	b :	b	x	

Se gran festa me mostrasti (n. 23)

	A	B	C
schema musicale	$\alpha \beta \gamma \delta$	$\epsilon \zeta : $	$\eta \theta \eta \theta \gamma \delta$
articolaz. schema metrico			
ripresa con refrain / stanza	x y y x	a b :	b c c x (x y)

El dolor chi me distrugge (n. 30)

	A	B	C
schema musicale	$\alpha \beta \gamma \delta \epsilon$	$\zeta \eta : $	$\theta \zeta$
articolaz. schema metrico			
ripresa con refrain / stanza	x y y x (x)	a b :	b y

Guarda, dona, el mio tormento (n. 35)

	A	B	[C]
schema musicale	$\alpha \beta \gamma \delta \delta'$	$\epsilon \zeta : $	$\alpha \beta$
articolaz. schema metrico			
ripresa con refrain / stanza	x y y x (x)	a b :	b x

Lassa hormai 'sta dura impresa (n. 41)

	A	B	C
schema musicale	$\alpha \beta \alpha \beta \gamma$	$\delta \epsilon : $	$\zeta \zeta'$
articolaz. schema metrico			
ripresa con refrain / stanza	x y y x (x)	a b :	b y

Poich' amor con dritta fé (n. 4)

	A	B	C
schema musicale	$\alpha \beta \gamma \gamma$	$\delta \epsilon \zeta \eta$	$\theta \gamma$
articolaz. schema metrico			
ripresa con refrain / stanza	x y y x	a b a b	b y

d. Forma chiusa, tripartita, ritornello di quattro versi (tutta la ripresa)

Qual è 'l cor che non piangesse (n. 1)

	A	B	C
schema musicale	$\alpha \beta \gamma \delta \alpha \beta \epsilon$	$\zeta \eta : $	$\theta \beta$
articolaz. schema metrico			
ripresa con refrain / stanza	x y y x (x y y*)	a b :	b y

e. *Forma aperta, tripartita, refrain di due versi*

Lo dimostra el mio colore (n. 33)

	A				B			C	
schema musicale	α	β	γ	δ	ϵ	ζ	:	η	θ
articolaz. schema metrico									
ripresa con refrain / stanza	x	y	y	x	a	b	:	b	y

Schemadeicanticarnascialeschi

a. *Forma chiusa, tripartita*

L'arte nostra è macinare (n. 5)

	A				B			C	
schema musicale	α	β	γ	δ	ϵ	ζ	:	γ	δ
articolaz. schema metrico									
ripresa con refrain / stanza	x	y	y	x	a	b	:	b	x

b. *Forma chiusa, monopartita*

De le done quale è l'arte? (n. 55)

	A				
schema musicale	α	α	β	γ	δ
articolaz. schema metrico					
ripresa con refrain / stanza	x	y	y	x	(x)

5c. *Oda*

E' una delle forme più tipiche della poesia per musica e compare, considerando le diverse forme in cui si presenta, almeno 54 volte nei primi nove libri petruciani (meno del 9%).¹³ La sua struttura più regolare prevede strofe di quattro versi, di cui i primi tre settenari e l'ultimo quinario se l'iniziale è vocalica o quadrisillabo se l'iniziale è consonantica. Il collegamento tra una strofe e l'altra è assicurato dal legame rimico tra l'ultimo verso dell'una ed il primo della successiva. Anche se a volte la struttura del testo dell'oda non è ben chiara, è la musica che lascia individuare con una certa precisione il genere grazie alla forma monopartita; questa esclude la bipartizione proprio per l'assenza di un ritornello, tipico della ballata e

¹³ Così in CATTIN, *Quattrocento* p. 282, ma VELA, *Tre studi*, p. 68 ne conta complessivamente 76 (pari a circa il 12%), precisando, però, che solo 52 mostrano identica struttura metrica.

della barzelletta. Ed in base all'analisi della struttura musicale abbiamo avuto la conferma dell'appartenenza al genere oda di tre poesie, le nn. 43, 45 e 67, il cui schema testuale non appare riconducibile agli schemi più consueti. Negli esempi traditi in Fc2441 spesso le frasi-verso sono separate da pause, che non troviamo sempre nei testimoni concordanti e che sono forse riconducibili a stesure più arcaiche. Per la semplicità dello schema e per la sua presenza che giunge fino agli anni '10 del XV, secolo possiamo classificare l'oda, al pari dello strambotto, tra quei generi di poesia cortigiana che videro la loro fortuna nella tradizione orale dei cantori e che solo successivamente vennero formalizzati in versione a quattro parti sui testimoni che noi oggi conosciamo. Il passaggio, che pure ci consente di apprezzare questa particolare forma, ha fatto sì che andasse perduta la sua principale caratteristica, quella vivacità esecutiva, fatta di melismi e diminuzioni improvvisate, che rendeva ogni strofe diversa dalla precedente e che tanto era plaudita dagli ascoltatori. Tutte queste caratteristiche richiedono che l'esecuzione sia mista, vocale al *Cantus* e strumentale nelle altre tre parti; ci sentiamo di escludere come forzatura un'esecuzione a quattro parti vocali, che, se anche formalmente possibile, contrasterebbe con l'essenza musicale del genere ed anche con la sua funzione nell'ambito della musica cortigiana.

Nella n. 15 l'intonazione offre quattro diverse frasi musicali ai quattro versi della stanza con l'aggiunta di una quinta riservata alla ripetizione del verso conclusivo. La forma è perciò aperta, monopartita, per l'assenza di ritornello, e strofica, per la reiterazione di tutte le stanze sulla medesima musica. L'andamento del *Cantus*, fondato su frasi regolari di due misure, ciascuna preceduta da una pausa di semiminima, trova la sua piena risoluzione nell'ultima frase-verso, che, offrendo una doppia cadenza, prima al Do⁴ e poi al Sol³ chiude in una sorta di diminuendo la strofe. La presenza delle pause prima dell'inizio di ciascuna frase-verso è caratteristica anche della n. 53, in cui il marcato sillabismo non rinuncia ad uno sviluppo più melodico che declamatorio, che raggiunge il suo momento più pregnante nel quaternario finale; l'identico *ambitus* di *Altus* e *Tenor* ed i loro frequenti incroci fanno pensare ad una 'impiasticciatura' della parte di *Altus*, si tratta, nel complesso, di una composizione equilibrata e di valore. Piuttosto regolare appare la struttura dell'oda n. 61, che vede, come di consueto, un *Cantus* sillabico e declamatorio con l'eccezione dell'ultima frase-verso, caratterizzata da due ampi melismi sulle due ultime sillabe; da notare, infine, il bicordo nell'accordo finale del *Bassus*. Nella n. 67 il testo pare una forma ibrida tra ballata antica ed oda: i versi sono, infatti, settenari organizzati in strofe tetrastiche, ma con la prima stanza che per schema delle rime (abba=xyyx) sembrerebbe più vicina alla ripresa di una ballata o barzelletta che alla stanza di un'oda, anche per il fatto che le successive stanze (cccx, dddx=aaax, bbbx, ecc.) terminano con un verso x che rima con il primo e l'ultimo della 'ripresa'; a fronte di questa ambiguità testuale è comunque la musica che meglio definisce l'appartenenza al genere oda: siamo in presenza, infatti, di una struttura aperta e monopartita, ossia di prerogative tipiche di questa forma musicale. Da notare, infine, come lo svolgimento dell'*Altus*, per l'*ambitus* più basso di

un tono rispetto a quello del *Tenor* e per i frequenti incroci con questa parte, faccia sospettare una sua scrittura successiva a quella delle altre tre parti.

Nella n. 39 la forma monopartita mostra però delle ripetizioni interne. L'andamento del *Cantus* presenta per i primi due versi frasi regolari di due misure precedute da pausa di semiminima. La parte di *Altus* dà l'impressione di non essere originale per diversi motivi: l'impianto delle chiavi delle altre tre parti (rispettivamente Do2, Do4 e Fa4) non lascia molto spazio libero allo svilupparsi di una quarta parte; la presenza di intervalli, benché avvengano tra una frase e l'altra e siano perciò separati da pausa, appaiono piuttosto inconsueti, come la nona alle miss. 4-5 e l'ottava alla mis. 7, la pausa di croma alle miss. 2 e 4, che interrompe il fluire dell'andamento. Questa caratteristica, unita alla forte sillabicità del *Cantus*, fa pensare ad un redazione piuttosto antica del brano, già testimoniato in PeI. Un'uguale ipotesi può essere fatta per la n. 57, la cui semplicità strutturale, accentuata dalla brevità dell'ultima frase-verso, spesso la più ricca di melismi, appare molto simile alla precedente oda n. 39; dalla collazione con la versione presente in Pn676 si può osservare come in questo testimone le diverse frasi musicali siano separate, in tutte le parti, da quelle pause presenti nel n. 39, e che, in Fc2441, ritroviamo nel solo *Cantus*. Nella n. 43 i versi non sono settenari bensì tutti, compreso l'ultimo, ottonari, con addirittura qualche novenario ipermetro; lo schema delle rime, inoltre, mostra un legame con l'oda nel solo ricorso alle strofe tetrastiche; in questo caso, in cui il testo non pare immediatamente classificabile, ci soccorre ancora la struttura musicale, riconducibile a quella dell'oda; di quest'ultima sono evidentemente presenti le caratteristiche precipue (forma monopartita, semplicità melodica, sillabismo della linea di canto e ridotto *ambitus* vocale). Il testo trådito da Fc2441 potrebbe essere il risultato di un adattamento di altra poesia alla struttura musicale dell'oda. La n. 45 presenta versi ottonari riuniti in strofe tetrastiche; anche qui lo schema testuale non è immediatamente classificabile, ma sono sempre le caratteristiche musicali (forma monopartita, semplicità strutturale, sillabismo e ridotto *ambitus*, una sesta, della melodia) a suggerire l'interpretazione formale di uno schema testuale altrimenti ambiguo.

a. Forma aperta, monopartita

Sí como el blanco cigno (n. 15)

	A				
schema musicale	α	β	γ	δ	ε
articolaz. schema metrico	a	b	b	c ₅	

Orsù, così va 'l mondo (n. 53)

Non esser, dona, ingrata (n. 61)

Chi me darà piú pace (n. 67)

	A			
schema musicale	α β γ δ			
articolaz. schema metrico	a b b c ₅			

b. Forma chiusa, monopartita, schema tripartito adattato per esteso

Tu te lamenti a torto (n. 39)

	A			
schema musicale	α α β γ			
articolaz. schema metrico	a b b c ₄			

Chi non sa vada a imparare (n. 43)

	A			
schema musicale	α β β γ			
articolaz. schema metrico	a b ₉ b a			

Che l'aria mai creduto (n. 45)

	A			
schema musicale	α β γ γ			
articolaz. schema metrico	a b b a			

Oymè! che adesso io provo (n. 57)

	A			
schema musicale	α β α γ			
articolaz. schema metrico	a b b c ₄			

5d. Sonetto

Non è tra le forme più utilizzate nella musica frottolistica; basti pensare che nel *corpus* petruciano, composto da 653 composizioni, i sonetti assommano a 35

(poco più del 5%), di cui ben 11 in PeXI, pubblicato nel 1514. E' certo degna di nota la presenza di questa forma in Fc2441, che, inoltre, si presenta come *unicum*; curiosa è la dicitura *Soneti* posta in testa alla carta 39', che fa pensare sia al desiderio, subito disatteso, di proseguire nella stesura di altre composizioni simili copiandole, forse, da una raccolta che recava questa intestazione, sia alla manifesta intenzione di conferire comprensività al manoscritto da parte del copista o del responsabile dell'ordinamento delle composizioni. La ridotta presenza di questa forma va ricercata probabilmente proprio nella sua novità: in un codice che guarda al passato, come appare Fc2441, il sonetto, genere nuovo che in Petrucci si impone pienamente nell'ultimo libro, non doveva apparire una delle forme più interessanti; la sua presenza pone in rilievo, comunque, la curiosità culturale di chi sovrintese all'operazione, che non volle far mancare nell'antologia, pur nel chiaro orientamento conservatore, un esempio di quella che si stava imponendo come una delle forme più affascinanti della fase tardo-frottolistica. Di norma nel sonetto veniva musicata solo la prima quartina, la quale constava di tre frasi musicali con la seconda reiterata per permettere il corretto svolgimento della strofe, mentre le terzine eludevano il ritornello. Solo in un secondo tempo si può osservare l'ampliamento da tre a quattro frasi musicali per una più completa intonazione della quartina. La struttura sostanzialmente omoritmica del sonetto presente in Fc2441 rende certo plausibile la possibilità di un'esecuzione a quattro parti vocali; e sulla base di questa eventualità, perciò, abbiamo proposto nella trascrizione il primo verso del testo sotto le quattro parti, anche se tra parentesi quadre nelle tre inferiori in quanto esso non compare nel manoscritto, mentre nella presentazione del testo musicale sono stati utilizzati i tratteggiamenti delle stanghette tra il primo ed il secondo pentagramma.¹⁴ Fermo restando il problema dell'utilizzo pratico del manoscritto (che resta assai poco probabile), riteniamo, per diversi motivi, più corretta un'esecuzione mista: innanzitutto nel manoscritto la musica è posta solamente sotto il *Cantus*, poi il repertorio complessivo di Fc2441 è incentrato sulla barzelletta e in ogni modo tutti gli altri generi rappresentati (ballata antica, oda e strambotto) non prevedono un'esecuzione a quattro parti vocali, per cui proporre per un unico brano, all'interno di un'antologia di 68 composizioni, un'esecuzione affidata a quattro cantori parrebbe indicazione singolare, infine la stessa struttura musicale di questo sonetto con l'inizio in declamato ed una semplicità generale di struttura, che fanno pensare ad una forma non ancora sviluppata e più legata al capitolo in terza rima. Questo era il metro più utilizzato per la poesia narrativa, cui erano sufficienti, come in questo sonetto, tre frasi musicali per sostenere un lungo componimento (si pensi alle diciture *modus dicendi capitula* o *aer de capituli* utilizzate da Petrucci per meglio delineare queste forme).

In quest'unico esempio di sonetto (n. 37) la forma è monopartita per l'assenza di divisioni interne e aperta con una reiterazione della seconda frase musicale, scritta per esteso, per consentire l'intonazione completa delle due quartine; va però notato come la frase ripetuta presenti due diverse cadenze, una prima sul Si ed una

¹⁴ Si veda alle pp. 244-245.

seconda, V-I, sul Fa: ritengo che nell'intonazione delle terzine si debba utilizzare la seconda cadenza che ricorre anche al termine delle altre due frasi musicali. Tale soluzione, anche se non ci consente assolutamente di parlare di uno schema quadripartito (lo avremmo solo nel caso di quattro distinte frasi) rappresenta, comunque, un motivo di innovazione in rapporto ad altri schemi che presuppongono un'identica frase musicale per il secondo ed il terzo verso della quartina.

La cadenza finale è una delle cadenze più tipiche del repertorio, la cosiddetta cadenza con il salto d'ottava del *Bassus* che s'incrocia con il *Tenor*, il quale, invece, scende di grado sulla fondamentale, il *Cantus* ritarda la risoluzione indugiando sulla sensibile fiorita da una nota di volta inferiore; le altre due cadenze interne (alle miss. 5 e 13) sono due cadenze V-I segnali di una sensibilità armonico-tonale.

a. Forma aperta, monopartita, schema interno tripartito adattato per esteso, soluzione strofica

Pensier in fuocho altieri, in duol constanti (n. 37)

	A			
schema musicale	α	β	β'	γ
articolaz. schema metrico				
quartine	A	B	B	A
	A	B	B	A
terzine	C		D	C
	D		C	D

5e. Strambotto

Nonostante lo strambotto sia una delle forme principi della stagione frottolistica e la sua fortuna sia testimoniata in egual misura nei testimoni a stampa (nelle sole edizioni di Petrucci ne troviamo 95 esempi, pari a quasi il 15% del repertorio) e nei testimoni a penna, la sua presenza in Fc2441 è alquanto ridotta, proprio perché caratteristica principale di Fc2441 è quella di celebrare una parte del repertorio frottolistico, quello relativo alle composizioni pluripartite con ritornello, barzellette e ballate. L'esiguo numero delle altre forme avrebbe la sola funzione di offrire, pur nella specificità dei generi proposti, una visione completa della musica apprezzata nelle corti. La musicalizzazione dello strambotto, ottava di endecasillabi con schema ABABABCC, avveniva secondo due schemi. Il primo, più antico ed essenziale, prevedeva musica per il solo primo distico; su questa sezione venivano poi ripetuti tutti i distici successivi, compresa la coppia finale a rima baciata. L'altro schema prevedeva che la musica per il primo distico venisse utilizzata per le prime tre coppie di versi, mentre per il distico finale il compositore provvedeva ad una diversa intonazione. Lo strambotto, nelle versioni a noi giunte, non presenta in modo evidente quella scrittura ricca di improvvisazioni, diminuzioni e fioriture, che ne fece la forma prediletta della musica di corte nell'ultimo decennio del XV secolo, ma

evidenzia comunque un predominio della voce superiore per le sue qualità melodico-espressive, che separano questa forma dal capitolo in terza rima, che, pur basandosi su una struttura di versi endecasillabi, aveva una funzione molto diversa. L'impressione offerta dagli esempi contenuti in Fc2441 è che la definizione della forma a quattro parti sia il frutto di una fase successiva a quella che vide la grande fortuna dello strambotto come genere improvvisativo: quando questo repertorio, che di norma veniva eseguito a tre parti (una vocale e due strumentali), dovette essere posto per iscritto, venne formalizzato seguendo altri canoni che prevedevano l'inserimento di una quarta parte, quella dell'*Altus*. Le due forme tratte da Fc2441 e qui analizzate, pur facendosi entrambe ricondurre al primo schema, presentano alcune interessanti caratteristiche.

Nel n. 47 si può notare come la seconda frase musicale sia addirittura una variante della prima, pur con diversa cadenza finale; tale semplicità di costruzione confermerebbe quanto sopra esposto e farebbe pensare ad una composizione piuttosto antica e probabilmente di tradizione orale, rielaborata in seguito a quattro parti. Lo stesso sillabismo del *Cantus* non rispecchia certo la ricchezza delle diminuzioni operate dai cantori nell'esecuzione degli strambotti, della quale ci sono rimaste numerose testimonianze; unico segnale di un'esecuzione 'espressiva' parrebbe essere il breve melisma che segue la pausa all'interno di frase e divide il verso alla mis. 3. Che la parte di *Alius* sia stata aggiunta in un secondo tempo pare anche suggerito dal suo andamento piuttosto bizzarro, sia per l'instabilità dell'ambito sia per la presenza di alcuni intervalli inconsueti, tra i quali spicca una settima alla mis. 2.

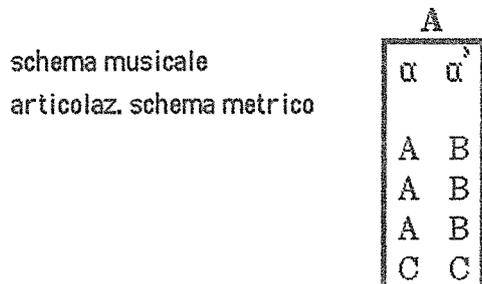
Lo schema proposto dal n. 64, invece, si avvale di due distinte frasi musicali sempre utilizzate per tutte e quattro le coppie di versi; è da osservare come nella frase α la melodia sia costruita su valori lunghi che si adattano alla gravità del testo, è questo un dato interessante che non implica però il ricorso ad atteggiamenti espressivi che saranno propri di un'altra epoca. Va infine sottolineato come in questo brano, e soprattutto nella frase β , siano sviluppati melismi, che erano, invece, quasi completamente assenti nel precedente sillabico n. 47.

Simili caratteristiche sono presentate anche dal n. 65, che vede ancor di più accentuata la *gravitas* dall'assenza di elementi di alleggerimento come i melismi del brano precedente. Inoltre, applicando la ripetizione della musica al secondo distico si nota la presenza di un *suspirium*, interruzione di una parola, nel verso 5: non pian-ger; tale procedimento rafforza il carattere melanconico del brano. Lo schema si riallaccia a quello proposto dal n. 64, con la variante costituita dalla presenza di una coda (con ripetizione delle ultime due parole) nella parte β , che riprende alle miss. 22-23 un episodio già proposto in precedenza alle miss. 14-15.

L'analisi dell'ultimo strambotto, n. 66, rivela una struttura simile a quella del precedente n. 65: ad una prima parte, qui caratterizzata da passi omoritmici, segue una seconda con una coda assai sviluppata, che, ripetendo il secondo emistichio del verso, si svolge su ben undici misure (miss. 10-20).

a. *Forma aperta, monopartita, con ritornello per l'intonazione di tutte le quattro coppie di versi*

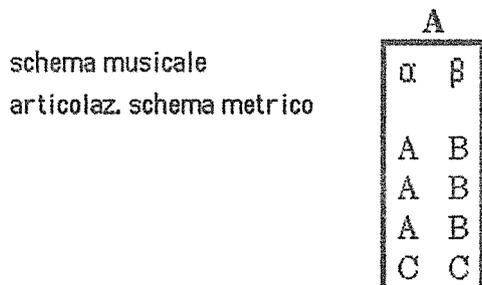
Non c'è speranza più del mio desio (n. 47)



Se ogi è un di che ogni defonto iace (n. 64)

Questo sol giorno soglion gli dei (n. 65)

Ch'ami la propria vita sia noglioxa (n. 66)



5f. Cadenze

Due sono le cadenze principalmente utilizzate nel repertorio frottolistico conservato nel manoscritto Basevi; entrambe sono definite dal movimento del *Bassus* che si muove ascendendo di un'ottava (cadenza con il salto d'ottava) o discendendo di una quinta (cadenza V-I). La prima cadenza, già usata da Guillaume Dufay nelle sue chansons, viene perciò definita «cadenza di Dufay» oppure «cadenza borgognona»;¹⁵ essa è principalmente determinata dal moto della parte inferiore, il *Bassus*, che si incrocia con il *Tenor*, spostandosi d'ottava dalla fondamentale dell'accordo sul V grado alla quinta dell'accordo finale, mentre il *Tenor* scende di tono sulla fondamentale, l'*Altus* ripete la medesima nota e chiude all'unisono con il *Bassus*, il *Cantus*, infine, presenta il ritardo della terza nell'accordo sul V grado e conclude salendo di semitono sulla fondamentale. Questo procedimento, come ha osservato Howard M. Brown,¹⁶ consente ai compositori di preservare la tradizionale scrittura delle parti fondamentali, evitando nel contempo movimenti paralleli che potrebbero realizzarsi se entrambe le parti inferiori salissero di una quarta sulla nota finale. L'esempio che riportiamo è preso dalla barzioletta n. 1, *Qual è 'l cor che non piangesse* miss. 41-44:¹⁷

Una variante è costituita dalla cadenza con salto d'ottava che ritroviamo, per esempio, alle miss. 13-17 nella ballata antica *El converrà ch'io mora*, n. 27, ove l'*Altus* non ripete la medesima nota, ma scende di una terza sul III grado dell'accordo caratterizzandolo così tonalmente secondo la sensibilità moderna.

¹⁵ BROWN, *Music* pp. 35-36; GALICO, *Rinascimento* p. 7; REESE, *Rinascimento* p. 46.

¹⁶ BROWN, *Music* p. 35.

¹⁷ La medesima cadenza, con l'esclusione della parte di *Altus* è riportato da HOWARD M. BROWN, *Music* alla p. 36, che ne puntualizza anche l'appartenenza al modo dorico.

Sostanzialmente simile alle precedenti è la cadenza V-I, che non prevede però il salto d'ottava del *Bassus*, il quale scende o sale dal V grado alla fondamentale dell'accordo finale. Vediamone un esempio tratto dalle miss. 9-10 della ballata antica *Ognora piú mi piace*, n. 38; le parti si muovono riprendendo precisamente lo schema della cadenza precedente con l'eccezione del *Bassus* che sale di quarta raggiungendo la fondamentale Re e si fonde all'unisono con il *Tenor* invece che con l'*Altus*.

L'altro schema vede, invece, il basso scendere sulla fondamentale; è il caso proposto alle miss. 25-29 della barzelletta *Son tornato e Dio el sa*, n. 62. Mentre i movimenti delle tre parti superiori ricalcano gli schemi già osservati in precedenza, il *Bassus* scende di quinta, mantenendosi sulla fondamentale di entrambi gli accordi; rispetto al movimento ascendente questo passaggio comporta quel parallelismo di non bello

stile — censurato dal Brown —, che viene evitato nelle cadenze che prevedono l'ascesa del *Bassus*.

A musical score for a cadence. The top staff is a vocal line with lyrics 'n'e - be al co - ra.' The bottom three staves are instrumental accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The number '15' is written above the first measure of the vocal line.

Anche questa cadenza prevede la possibilità che l'*Altus* caratterizzi tonalmente l'accordo finale; è il caso che ritroviamo nella ballata antica *Pietà! cara signora*, n. 29, alle miss. 14-15, ove l'*Altus* non ripete la medesima nota, ma scende di terza sul Do, III grado dell'accordo finale di La.

A musical score for a cadence. The top staff is a vocal line with lyrics 'già qua - si mor - to.' The bottom three staves are instrumental accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 7/8. The number '15' is written above the final measure of the vocal line.

Tipicamente fiorentina, secondo quanto rileva Wolfgang Osthoff,¹⁸ è la formula

¹⁸ OSTHOFF, *Theatergesang* I, p. 123: «Typisch florentinisch sind die Kadenz der einzelnen Abschnitte. Bevorzugt werden etwa bis 1512 die Klangfolgen VI⁶-V-I, bzw. bVII-VIII-V-I (vgl. *L'arte nostra*)... Demgegenüber bevorzugen z. B. die norditalienischen Frottolen schon sehr viel mehr die Kadenz IV-V-I, was mit ihrer stark instrumentalen Komponente zusammenhängen mag». L'autore ha rilevato la presenza di queste cadenze in altri canti carnascialeschi, *Donne coregge forte et naturale*, *Dolorpianto e penitenza*, *Siam galanti di Valenza*, nonché in altre musiche fiorentine di fine '400 come *Alabataglia*, *Famme unagratia* *Questo mostrarsi ad iratadi* Heinrich Isaac.

cadenzale, riscontrabile in *L'artenostra è macinare*, n. 5, miss. 10-11 che presenta la successione bVII-VIII-V-I:

The image shows a musical score for a cadence. It consists of three staves: a vocal line (Cantus) and two instrumental lines (Bassus and Tenor/Altus). The vocal line has the lyrics 'la - so - ra - re.' written below it. The instrumental lines show a sequence of chords and notes that conclude the piece. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Una cadenza che non troviamo di frequente nelle musiche del manoscritto fiorentino vede il movimento del *Bassus* dal IV al I grado dell'accordo finale; questo tipo di cadenza permette al *Cantus* di ripetere la medesima nota, che si trasforma dal V grado del penultimo accordo alla fondamentale dell'ultimo. E' un tipo di cadenza che consente perciò al compositore di chiudere la composizione, nel *Cantus*, in declamato. Vediamone un esempio tratto dalla barzioletta *In te, domine, speravi*, n. 54, miss. 31-35; il *Bassus* sale di quinta sulla fondamentale, *Tenor* ed *Altus* scendono di grado (il *Tenor* sulla III), mentre il *Cantus* si mantiene sulla stessa nota, concludendo il brano con la ripetizione declamata del verso iniziale.

The image shows a musical score for a cadence. It consists of four staves: a vocal line (Cantus) and three instrumental lines (Bassus, Tenor, and Altus). The vocal line has the lyrics 'do - mi - ne,] spe - ra - vi.' written below it. The instrumental lines show a sequence of chords and notes that conclude the piece. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Tra le presenze più significative va annoverata la cosiddetta «cadenza di Landini», «sesta di Landini»¹⁹ o «cadenza con la terza sotto», con il sesto grado che si frappone tra sensibile e tonica. Essa è utilizzata nel XIV secolo oltre che dal Landini anche da Guillaume de Machaut, si ritrova spesso successivamente nelle chansons di Dufay. In Fc2441 essa è presente nella sola barzioletta *Qual è 'l cor che non piangesse*, n. 1, ed è uno degli elementi più significativi dell'intera silloge.²⁰ Formalmente è una cadenza V-I con movimento discendente del *Bassus* che chiude all'ottava con il *Tenor* e con movimento parallelo delle due voci; l'*Altus* si mantiene sulla medesima nota, passando dal I grado dell'accordo di Mi al V di quello finale di La, mentre il *Cantus* prevede appunto un movimento VII-VI-I.

The image shows a musical score for a cadenza. It consists of four staves. The top staff is the *Cantus* part, starting with a treble clef and a common time signature. The second staff is the *Tenor* part, starting with a bass clef. The third and fourth staves are the *Altus* and *Bassus* parts, both starting with bass clefs. The score shows a cadence where the *Bassus* moves down a semitone from the second degree to the first degree of the fundamental chord, while the *Tenor* and *Altus* move in parallel motion. The *Altus* part shows a trill-like figure. The score ends with a double bar line and the instruction 'Dal Fine'.

La presenza della cadenza frigia è limitata a pochi brani; si tratta di una cadenza piuttosto arcaica, tipica nella musica del XIV e XV secolo, che lasciò successivamente il passo alla più moderna V-I; l'esempio qui riportato è tratto dalla barzioletta *Non val aqua al mio gran foco*, n. 7, miss. 31-34, ove notiamo nel *Bassus* un movimento discendente per semitono dal II al I grado dell'accordo fondamentale, con la presenza di un accordo di terza e sesta sul Fa e ritardi di risoluzione nella parte dell'*Altus*, che comporta un analogo procedere del *Tenor*, benché questa parte abbia già raggiunto insieme a *Cantus* e *Bassus* la nota finale con la prima semiminima della mis. 33.

¹⁹ Il REESE chiarisce a più riprese come l'attribuzione di questa cadenza a Francesco Landini non sia corretta, in quanto essa compare in Francia ancor prima di Guillaume de Machaut (*Medioevq* p. 432, e *Rinascimentop.* 45); si veda anche GALLICO, *Rinascimentop.* 6-7.

²⁰ Si veda alla p. 74.

A musical score for voice and piano. The score is written on five staves. The top staff is for the voice, with lyrics "s' s' m' r" and "z s." below it. The bottom four staves are for the piano accompaniment. The music is in a 2/4 time signature and features a melodic line in the voice and a complex piano accompaniment with many sixteenth notes.

6. SCHEDE CRITICHE

[1.] Qual è 'l cor che non piangesse

Compositore	
Forma musicale	Barzelletta in forma di ballata con da capo.
Concordanze	PeIX, cc. 46'-48.
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi e quattro Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i 4 versi della ripresa a coppie invertite. Schema: xyyx / ababby.yxxy / cdcdy.yxxy / efeffy.yxxy / ghghhy.yxxy.
Edizioni moderne	
Osservazioni	Si tratta di una delle composizioni più significative al fine di individuare una datazione di Fc2441: da errori comuni e dall'ammodernamento di alcune cadenze landiniane sembrerebbe che Fc2441 abbia copiato, con modifiche, da PeIX. L'uso della cosiddetta cadenza di Landini tra i compositori di frottole è attestato in Antonio Stringari Patavino, ma un'eventuale attribuzione della barzelletta a questo autore appare difficilmente ipotizzabile (LUISI, <i>In margine</i>).

[2.] Scopre, lingua, el mio martire

Compositore	
Forma musicale	Barzelletta semplice.
Concordanze	PeVIII, cc. 36'-37'; <i>MNc4</i> , c. 176', (solo testo).
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi e quattro Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della ripresa. Schema: xyyx / ababbx.xy / cdcdx.xy / efeffx.xy / ghghhx.xy.
Edizioni moderne	
Osservazioni	La versione proposta da <i>MNc4</i> è molto vicina a quella di PeVIII.

[3.] In un tempo, in un momento

Compositore	
Forma musicale	Barzelletta in forma di ballata con da capo.
Concordanze	<i>MNc4</i> , c. 159, (solo testo).
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, tre Stanze di 6 versi ottonari ed una Stanza di 6 versi endecasillabi; funge da ritornello l'intera ripresa. Schema: xyyx / ababbx.[xyyx] / cdcddx.xyyx / efefx.xyyx / XYXYX.xyyx.
Edizioni moderne	GALLICO, <i>MNc4</i> , pp. 127-129 (musica, versione di Fc2441, anche se non indicata).
Osservazioni	La presenza di una stanza in endecasillabi denuncia una contaminazione con una tradizione di testi, come gli strambotti, formati da versi di lunghezza differente.

[4.] Poich'amor con dritta fé

Compositore	
Forma musicale	Barzelletta in forma di ballata con da capo.
Concordanze	<i>PeIII</i> , cc. 2'-3, (solo testo).
Autore del testo	Galeotto Del Carretto.
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, quattro Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello gli ultimi due versi della ripresa. Schema: xyyx/ ababby.yx/ cdcddy.yx/ efefy.yx/ ghghhy.yx.
Edizioni moderne	CESARI-MONTEROSSO, <i>PeI-III</i> , pp. CXII, 93-94 (con diversa musica) e 35*.
Osservazioni	L'attribuzione a Galeotto si trova in RUBSAMEN, <i>Lit. Sources</i> , p. 10. IUPI, II, p. 1298.

[5.] L'arte nostra è macinare

Compositore	
Forma musicale	Barzelletta in forma di ballata con da capo (canto carnascialesco).
Concordanze	<i>Unicum</i> .
Autore del testo	

Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, cinque Stanze di 6 versi ottonari; funge da ritornello l'intera ripresa. Schema: xyyx / ababbx.xyyx / cdcdx.xyyx / efefx.xyyx / ghghx.xyyx/lillx.xyyx.
Edizioni moderne	GHISI, <i>Canti carnascial.</i> , pp. 112-113; SINGLETON, <i>Canti carnascial.</i> , pp. 101-102, n. LXXVI, (solo testo).
Osservazioni	Il brano è trattato in GHISI, <i>Canti carnascial.</i> , pp. 53-54, e menzionato in CARRAI, <i>Canti carnascial.</i> , p. 126. Considerazioni sullo stile e sulla struttura musicale si trovano in OSTHOFF, <i>Theatergesang</i> pp. 118-123.

[6.] Oymè il cuor, oymè la testa!

Compositore	[Marchetto Cara].
Forma musicale	Barzelletta semplice.
Concordanze	Fn27, cc. 12'-13; Pn27, c. [46]; Pn676, cc. 11'-12; BosI, c. 32; PeI, cc. 2'-3.
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, quattro Stanze di 8 versi ottonari (forma grande); fungono da ritornello i primi due versi della ripresa. Schema: xyyx/ababbccx.xy/dedeeffx.xy/ghghhiix.xy.
Edizioni moderne	SCHWARTZ, <i>PeI-IV</i> , pp. XXVII e 1; CESARI-MONTEROSSO, <i>PeI-III</i> , pp. LXXXIII e 3; REESE, <i>Rinascimento</i> , pp. 172-173 (versione di BosI, trascrizione di Dragan Plamenac); DISERTORI, <i>BosI/II</i> , pp. 384-385; PIRROTTA, <i>Medioeva</i> , pp. 183-184 (versione di BosI).
Osservazioni	L'attribuzione a Marcus Cara Vero. è data da PeI. La versione di Fc2441 è a tre parti e con <i>tactus</i> alla breve, mentre le concordanze sono tutte a quattro e con <i>tactus</i> alla semibreve. Le particolarità di questa forma sono indagate in LUISI, <i>Questioni</i>

[7.] Non val aqua al mio gran foco

Compositore	[Bartolomeo Tromboncino].
Forma musicale	Barzelletta semplice.
Concordanze	Lbl3051, cc. 22'-23; Pn27 c. [46]; BosII, cc. 24-24'; PeI, cc. 17-18.
Autore del testo	

Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, quattro Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della ripresa.
Edizioni moderne	Schema: <i>xyyx/ababbx.xy/cdcddx.xy/efeffx.xy/ghghhx.xy</i> . SCHWARTZ, <i>PeI-IV</i> , pp. XXX e 14; CESARI-MONTEROSSO, <i>PeI-III</i> , pp. LXXXVIII, 15 e 8*; DISERTORI, <i>BosI/II</i> , pp. 510-511.
Osservazioni	L'attribuzione a B. T. è data da PeI.

[8.] Arda il ciel e 'l mondo tuto

Compositore	
Forma musicale	Barzelletta semplice.
Concordanze	Fn27, cc. 27'-28; Fn337, c. 23' (32'); Pn27, c. [43]; Pn676, cc. 119'-120, PeIII, cc. 46'-47.
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, quattro Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della ripresa.
Edizioni moderne	Schema: <i>xyyx/ababbx.xy/cdcddx.xy/efeffx.xy/ghghhx.xy</i> . CESARI-MONTEROSSO, <i>PeI-III</i> , pp. CXVIII, pp. 127-128 e 46*.
Osservazioni	In Pn27 l' <i>incipit</i> testuale è <i>Grida el ciello e il mondo tuto</i> . La versione di PeIII si presenta con valori dimezzati (la medesima caratteristica è presentata dal n. 25). IUPI, I, p. 120.

[9.] Bench'io serva un cor ingrato

Compositore	
Forma musicale	Barzelletta in forma di ballata con da capo.
Concordanze	Pn676, cc. 88'-89; PeIII, cc. 42'-43.
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, quattro Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della ripresa.
Edizioni moderne	Schema: <i>xyyx/ababbx.xy/cdcddx.xy/efeffx.xy/ghghhx.xy</i> . CESARI-MONTEROSSO, <i>PeI-III</i> , pp. CXVII, 124-125 e 45*.
Osservazioni	In Fc2441 la prima stanza posta sotto il testo musicale è ripetuta a piè di pagina. IUPI, I, p. 167.

[10.] Tempo è hormai di ricovrare

Compositore	
Forma musicale	Barzelletta semplice.
Concordanze	Lbl3051, cc. 23'-24 (solo <i>incipit</i>), Pn27, cc. [42'-43].
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, due Stanze di 6 versi ottonari; funge da ritornello l'intera ripresa. Schema: xyyx/ababbx.xyyx/cdcddx.xyyx.
Edizioni moderne	
Osservazioni	In Pn27 l' <i>incipit</i> è <i>Tempo e hormai de ricovrate</i> ; in Lbl3051 è limitato al primo emistichio <i>Tempo è hormai</i> . IUPI, II, p. 1725: <i>Tempo è hormai</i> .

[11.] S'io dimostro in viso el fuoco

Compositore	
Forma musicale	Barzelletta semplice.
Concordanze	PeVI, cc. 35'-36.
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, due Stanze di 6 versi ottonari; funge da ritornello l'intera ripresa. Schema: xyyx/ababbx.xyyx/cdcddx.xyyx.
Edizioni moderne	
Osservazioni	In PeVI l' <i>incipit</i> è <i>S'io dimostro al viso el fuoco</i> .

[12.] Poiché 'l Ciel contrario, adverso

Compositore	[Bartolomeo Tromboncino].
Forma musicale	Barzelletta semplice.
Concordanze	Bc18, c. 9'; Dal, cc. 52-53'; Pn27, c. [38']; BosI, cc. 38-38'; PeI, cc. 21'-22.
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi e due Stanze di 8 versi ottonari (forma grande); fungono da ritornello gli ultimi due versi della ripresa. Schema: xyyx/ababbccy.yx/dedeeff.yx
Edizioni moderne	CESARI-MONTEROSSO, <i>PeI-III</i> , pp. LXXXIX, 18 e 9*; DISERTORI, <i>BosI/II</i> , pp. 225-227 (versione di Dal); pp. 402-403 (versione di BosI).

Osservazioni L'attribuzione a B. T. è data da PeI. Bc18 è incompleto di una carta e manca delle parti di *Tenor* e *Bassus*

[13.] Sempre l'è qual esser suole

Compositore Michele Pesenti.
Forma musicale Barzelletta semplice.
Concordanze PeI, cc. 34'-35.
Autore del testo Michele Pesenti.
Forma poetica Barzelletta. Ripresa di 6 versi e due Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello il terzo ed il quarto verso della ripresa.
Schema: xyxyxy.xy/ababxy.xy/cdcdxy.xy
Edizioni moderne SCHWARTZ, *PeI-IV*, pp. XXXII e 26-27; CESARI-MONTEROSSO, *PeI-III*, pp. XCIII, 28 e 13*.
Osservazioni L'indicazione Michaelis C. & V. è data da PeI. La versione di Fc2441 è a tre parti, mentre in PeI è a quattro. Le particolarità di questa forma sono indagate in LUISI, *Questioni*

[14.] Mete gio' la geloxia

Compositore
Forma musicale Barzelletta in forma di ballata con da capo.
Concordanze *Unicum*.
Autore del testo
Forma poetica Barzelletta. Ripresa di 4 versi ed una Stanza di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della ripresa.
Schema: xyx/ ababbx. [xy]
Edizioni moderne
Osservazioni

[15.] Sì como el bianco cigno

Compositore [Marchetto Cara]
Forma musicale Oda.
Concordanze BosI, c. 23'; PeI, c. 13.
Autore del testo

Forma poetica	Oda. Sette strofe di 3 settenari chiuse da un quaternario o da un quinario.
Edizioni moderne	Schema: $abbc_5, cdde_4, effg_5, ghhi_4, illm_5, mnno_5, oppq_5$. SCHWARTZ, <i>Pel-IV</i> , pp. XXIX e 10; CESARI-MONTEROSSO, <i>Pel-III</i> , pp. LXXXVI, 11 e 6*; DISERTORI, <i>BosI/II</i> , p. 362.
Osservazioni	L'attribuzione a M. C. è data da PeI.

[16.] Non pigliar tanto ardimento

Compositore	[Bartolomeo Tromboncino].
Forma musicale	Barzelletta in forma di ballata con da capo
Concordanze	F _n 27, cc. [17] e [40]; PeV, cc. 11'-13.
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, tre Stanze di 8 versi ottonari (forma grande); fungono da ritornello i primi due versi della ripresa. Schema: $xyyx/ababccx.xy/dedeffx.xy/ghgh[h]iix.xy$.
Edizioni moderne	
Osservazioni	L'attribuzione a B. T. è data da PeV. In F _n 27 sono presenti due intavolature con il medesimo titolo.

[17.] Chi se fida de Fortuna

Compositore	[Bartolomeo Tromboncino].
Forma musicale	Barzelletta semplice.
Concordanze	PeIII, cc. 54'-55; <i>MNc4</i> , c. 160, (solo testo relativamente ai primi due versi).
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, due Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello gli ultimi due versi della ripresa. Schema: $xyyx/ababby.yx/cdcddy.yx$.
Edizioni moderne	CESARI-MONTEROSSO, <i>Pel-III</i> , pp. CXIX, 134-135 e 48*.
Osservazioni	L'attribuzione a B. T. è data da PeIII. <i>MNc4</i> ha però in comune solo i primi due versi della ripresa, le stanze seguenti sono quattro nel consueto schema di barzelletta.

[18.] Non è tempo d'aspectare

Compositore	[Marchetto Cara].
-------------	-------------------

Forma musicale	Barzelletta semplice.
Concordanze	BosI, cc. 32-33'; PeI, cc. 3'-4.
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, una Stanza di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della ripresa. Schema: xyyx / ababbx.xy.
Edizioni moderne	SCHERING, <i>Geschichte</i> p. 70, n. 72, (versione di BosI); SCHWARTZ, <i>PeI-IV</i> , pp. XXVII e 2; CESARI-MONTEROSSO, <i>PeI-III</i> , pp. LXXXIII, 3-4 e 3*; DISERTORI, <i>BosI/II</i> , pp. 386-387.
Osservazioni	L'attribuzione a M. C. è data da PeI. Sia BosI sia PeI riportano il brano un tono più basso.

[19.] Poiché l'alma per fé molta

Compositore	[Bartolomeo Tromboncino]
Forma musicale	Barzelletta semplice.
Concordanze	Bc18, cc. 16'-17; Fn230, cc. 76'-77, (solo testo); PeI, cc. 24'-25.
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, quattro Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello gli ultimi due versi della ripresa. Schema: xyyx / ababby.yx / cdcdy.yx / efeffy.yx / ghghhy.yx.
Edizioni moderne	SCHWARTZ, <i>PeI-IV</i> , pp. XXXI e 18-19; CESARI-MONTEROSSO, <i>PeI-III</i> , pp. XC, 20-21 e 10*.
Osservazioni	L'attribuzione a B. T. è data da PeI.

[20.] Defecerunt, donna, hormai

Compositore	[Marchetto Cara].
Forma musicale	Barzelletta semplice.
Concordanze	Fn27, cc. 23'-24; Pn27, c. [44]; PeI, cc. 4'-5.
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, quattro Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della ripresa. Schema: xyyx / ababbx.xy / cdcdx.xy / efeffx.xy / ghghhx.xy.
Edizioni moderne	SCHWARTZ, <i>PeI-IV</i> , pp. XXVII e 3; CESARI-MONTEROSSO, <i>PeI-III</i> , pp. LXXXIII, 4-5 e 4*.

Osservazioni L'attribuzione a M. C. è data da PeI. Da notare nella ripresa la presenza di citazioni liturgiche in lingua latina.

[21.] A la guerra, a la guerra!

Compositore [Bartolomeo Tromboncino].
Forma musicale Ballata antica.
Concordanze BosI, c. 39'; PeI, cc. 31'-32.
Autore del testo
Forma poetica Ballata antica. Ripresa di 3 versi, sette Stanze di 4 versi settenari (le oscillazioni accentuative rendono i versi 1, 4, 8, 20 ottonari); fungono da ritornello i primi due versi della ripresa.
Schema: xyy / aaax.xy / bbbx.xy / cccx.xy / dddx.xy / eeex.xy / fffx.xy.
Edizioni moderne SCHWARTZ, *PeI-IV*, pp. XXXII e 24-25; CESARI-MONTEROSSO, *PeI-III*, pp. xciii, 26-27 e 12*; DISERTORI, *BosI/II*, pp. 406-407.
Osservazioni L'attribuzione a B. T. è data da PeI.

[22.] Lassa, dona, i dolci sguardi

Compositore [Bartolomeo Tromboncino?].
Forma musicale Barzelletta semplice.
Concordanze Pn27, c. [42']; PeVI, cc. 22'-23.
Autore del testo Galeotto Del Carretto.
Forma poetica Barzelletta. Ripresa di 4 versi, due Stanze di 8 versi ottonari (forma grande); funge da ritornello l'intera ripresa.
Schema: xyyx/ababbccx.xyyx/dedeeffx.xyyx.
Edizioni moderne
Osservazioni JEPPESEN, *Frot. II*, p. 141, nota somiglianza tra l'inizio di questa composizione e *Perché fai, donna, el gaton?*, testimoniata in PeIII, cc. 9-11. L'attribuzione testuale a Galeotto Del Carretto si rifà alla citazione dell'*incipit* nella lettera a Isabella d'Este del 14 gennaio 1497 (ripresa in RUBSAMEN, *Lit. Sources*, p. 10); l'attribuzione della musica a Bartolomeo Tromboncino è sostenuta in LUISI, *Musicavocale*, p. 145.

[23.] Se gran festa me mostrasti

Compositore	[Bartolomeo Tromboncino]
Forma musicale	Barzelletta in forma di ballata con da capo
Concordanze	Mt55, cc. 46'-48; PeV, cc. 38'-39.
Autore del testo	Galeotto Del Carretto.
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, tre Stanze di 8 versi ottonari (forma grande); fungono da ritornello gli ultimi due versi della ripresa. Schema: xyxy/ababbccx.xy/dedeeffx.xy/ghghhiix.xyxy.
Edizioni moderne	RUBSAMEN, <i>Lit. Sources</i> pp. 42-43 (versione di Mt55); EINSTEIN, <i>Madrigal</i> , I, pp. 64-65; GIAZOTTO, <i>Musurgia</i> pp. 80-82; JEPPESEN, <i>Frot. III</i> , pp. 155-156
Osservazioni	L'attribuzione a T. è data da PeV. IUPI, II, p. 1539. GIAZOTTO, <i>Musurgia</i> p. 81, attribuisce il testo a Michele Marullo, ma che l'autore sia Galeotto Del Carretto è chiaramente indicato dalla citazione dell' <i>incipit</i> in una lettera autografa indirizzata dal poeta monferrino ad Isabella d'Este il 14 gennaio 1497.

[24.] Deh! per Dio, non mi far torto!

Compositore	[Bartolomeo Tromboncino].
Forma musicale	Barzelletta semplice.
Concordanze	Bc18, cc. 2'-3; Pn27, c. [47']; BosII, cc. 53-53'; PeI, cc. 23'-24.
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, quattro Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della ripresa. Schema: xyxy/ababbx.xy/cdcddx.xy/efeffx.xy/ghghhx.xy.
Edizioni moderne	SCHWARTZ, <i>PeI-IV</i> , pp. XXXI e 21-22; CESARI-MONTEROSSO, <i>PeI-III</i> , pp. XC, 19-20 e 10*; DISERTORI, <i>BosI/II</i> , pp. 578-579.
Osservazioni	L'attribuzione a B. T. è data da PeI. IUPI, I, p. 406.

[25.] Nunquam fu pena maggiore

Compositore	[Bartolomeo Tromboncino].
Forma musicale	Barzelletta semplice.
Concordanze	PeIII, c. 57.
Autore del testo	

Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, tre Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della ripresa.
Edizioni moderne	Schema: xyxy / ababbx.xy / cdcdx.xy / efeffx.xy.
Osservazioni	CESARI-MONTEROSSO, <i>PeI-III</i> , pp. CXX, 136 e 48*. L'attribuzione a B. T. è data da PeIII. La versione di PeIII si presenta con valori dimezzati (la medesima caratteristica è presentata dal n. 8). Questo brano riprende nel testo e nelle parti del <i>Cantus</i> e del <i>Bassus</i> l'incipit del villançico <i>Nunqua fué pena mayor</i> , che apre Mp1335, con musica di Johannes Urrede, composta, secondo REESE, <i>Rinascimento</i> , p. 609, nel 1476, al tempo del servizio del compositore fiammingo presso il duca d'Alba; il fatto che si trattasse di una delle più celebri composizioni dell'epoca trova testimonianza nella sua presenza in diverse fonti, tra cui anche Bc18, CnCap, PEc431 e SGs463. Sulla fortuna di questa composizione si sofferma anche RUBSAMEN, <i>Lit. Sources</i> , p. 17. IUPI, II, p. 1093.

[26.] *Se cangiato m'hai la fede*

Compositore	
Forma musicale	Barzelletta semplice.
Concordanze	<i>Unicum</i> .
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, quattro Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della ripresa.
	Schema: xyxy / ababba.[xy] / cdcdx.[xy] / efeffe.[xy].
Edizioni moderne	
Osservazioni	

[27.] *El converrà ch'io mora*

Compositore	[Bartolomeo Tromboncino].
Forma musicale	Ballata antica.
Concordanze	Pn676, cc. 29'-30; BosI, cc. 40-40'; PeI, cc. 25'-26.
Autore del testo	

Forma poetica	Ballata antica. Ripresa di 2 versi, sei Stanze di 4 versi settenari; funge da ritornello l'intera ripresa. Schema: xy / aaax.xy / bbbx.xy / cccx.xy / dddx.xy / eeex.xy / fffx.xy.
Edizioni moderne	SCHWARTZ, <i>PeI-IV</i> , pp. XXXI e 19-20; CESARI-MONTEROSSO, <i>PeI-III</i> , pp. XC, 21 e 10*; DISERTORI, <i>BosI/II</i> , pp. 408-409.
Osservazioni	L'attribuzione a B. T. è data da PeI.

[28.] Deh! dolce diva mia

Compositore	
Forma musicale	Ballata antica.
Concordanze	Pn27, c. [48'], PeIII, cc. 55'-56.
Autore del testo	
Forma poetica	Ballata antica. Ripresa di 3 versi, sei Stanze di 4 versi settenari; funge da ritornello l'intera ripresa. Schema: xxx / aaax.xxx / bbbx.xxx / cccx.xxx, / dddx.xxx / eeex.xxx/fffx.xxx.
Edizioni moderne	CESARI-MONTEROSSO, <i>PeI-III</i> , pp. CXIX, 135 e 48*.
Osservazioni	IUPI, I, p. 373. In PeVII, n° 36, c. 31 ed in <i>MNc4</i> , n°364, c. 234', troviamo l'incipit <i>Deh! dolce mia signora</i> , su musica di Marchetto Cara, che è l'inizio della seconda stanza di Fc2441, però i versi seguenti e la musica si mostrano del tutto differenti. Una trascrizione completa si trova in PRIZER, <i>Court. Past.</i> , pp. 391-393. L'incipit della prima stanza di Fc2441, <i>Io moro e vedo chiaro</i> , diventa titolo dell'intavolatura di Pn27.

[29.] Pietà! cara signora

Compositore	[Marchetto Cara]
Forma musicale	Ballata antica.
Concordanze	Pn27, cc. [46'-47']; BosI, c. 47; PeI, c. 14; PeIX, cc. 4'-5 (solo testo).
Autore del testo	
Forma poetica	Barzioletta. Ripresa di 4 versi, quattro Stanze di 4 versi settenari; fungono da ritornello i primi due versi della ripresa. Schema: xyyx/aaax.xy/bbbx.xy/cccx.xy/dddx.xy.

Edizioni moderne	SCHWARTZ, <i>PeI-IV</i> , pp. XXIX e 11; CESARI-MONTEROSSO, <i>PeI-III</i> , pp. LXXXVI, 12 e 7*; DISERTORI, <i>BosI/II</i> , pp. 424-425.
Osservazioni	L'attribuzione a M. C. è data da PeI. In PeIX una composizione di Rasmus (Erasmus Lapidica) utilizza pur con alcune sensibili varianti il <i>Cantus</i> dell'intonazione del Cara (vedi REESE, <i>Rinascimento</i> , p. 168; commento ed edizione moderna in Luisi, <i>Musicavocale</i> , pp. 261-265); il testo si divide in stanze di quattro e sei versi: le uniche a poter essere collazionate con Fc2441 sono le prime. In Pn27 abbiamo due diverse versioni intavolate. IUPI, II, p. 1286. Il testo è presente in alcune sillogi a stampa come le più volte edite <i>Stramboti Composti novamente da diversi auctori che sono in preposito a ciaschuno che è ferito Damore</i> , s.n.t., e <i>Non expecto giamai...</i> , s.n.t. (vedi BASILE, <i>Tebaldeo</i> , pp. 111-114).

[30.] El dolor chi me distruge

Compositore	
Forma musicale	Barzelletta in forma di ballata con da capo.
Concordanze	<i>MNc4</i> , c. 216', (solo testo).
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, tre Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello gli ultimi due versi della ripresa. Schema: xyyy/ ababby.yx/ cdoddy.yx/ efeffy.yx.
Edizioni moderne	GALLICO, <i>MNc4</i> , pp. 130-131 (musica, versione di Fc2441, anche se non indicata).
Osservazioni	

[31.] Dona d'altri piú che mia

Compositore	
Forma musicale	Barzelletta semplice.
Concordanze	Pn27, c. [50]; PeVI, cc. 29'-30.
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, quattro Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della ripresa. Schema: xyyx/ ababbx.xy/ cdcdx.xy/ efeffx.xy/ ghghhx.xy.

Edizioni moderne
Osservazioni

[32.] Se non dormi, dona, ascolta

Compositore	[Loyset Compère?]
Forma musicale	Barzelletta in forma di ballata con da capo.
Concordanze	Fn27, cc. 110'-111; Lbl3051, cc. 40'-41; Pn676, cc. 67'-68; PeIII, cc. 53'-54.
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, quattro Stanze di 6 versi ottonari; fuge da ritornello l'intera ripresa. Schema: xyyx / ababbx.xyyx / cdcdx.xyyx / efeffx.xyyx / ghghx.xyyx.
Edizioni moderne	CESARI-MONTEROSSO, <i>PeI-III</i> , pp. CXIX, 133-134 e 47-48*; <i>Loyset Compere Opera omnia</i> , edidit Ludwig Finscher, American Institute of Musicology, 1972, (Corpus Mensurabilis Musicae, 15), pp. 68-69, tra le attribuzioni dubbie.
Osservazioni	L'attribuzione a L.(?) C., Loyset Compère, è data da Pn676. Queste iniziali non sembrerebbero riferirsi ad altri che al compositore fiammingo; resta comunque aperto un problema stilistico in quanto il lavoro, nel suo tipico stile frottolistico, differisce molto dalle altre composizioni a noi noti di Compère come <i>Che fa la ramacina</i> e <i>Scaramella fa la galla</i> ; non va, però, dimenticato che egli fu, negli anni 1474-5, cantore nella cappella di corte di Milano (CESARI, <i>Musica</i> , p. 10): la permanenza in Italia lo portò poi ad accostarsi alla tradizione musicale italiana. Lbl3051 comincia con la prima stanza <i>Se tu dormi, io veghio e canto</i> . IUPI, II, p. 1571. I primi due versi si trovano anche ne <i>La battaglia taliana</i> composta in onore di Francesco II Sforza da Hermann Matthias Werrekoren, maestro di cappella nel Duomo di Milano; la musica è però differente (le prime 6 misure del <i>Cantus</i> di PeIII ed il passo corrispondente in Wer sono riportati in JEPPESEN, <i>Frott. III</i> , p. 17).

[33.] Lo dimostra el mio colore

Compositore

Forma musicale	Barzelletta in forma di ballata con da capo.
Concordanze	F _n 230, cc. 19'-20.
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, quattro Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello gli ultimi due versi della ripresa. Schema: xyyx/ ababby.yx/ cdcddy.yx/ efeffy.yx/ ghghhy.yx.
Edizioni moderne	
Osservazioni	Ogni tentativo di attribuzione del testo poetico è fallito; persino il ms. Vat. Lat. 5170, che pure tende ad attribuire molti testi a Serafino Aquilano, lo riporta anonimo (si veda D. DELCORNO BRANCA, <i>Da Poliziano a Serafino</i> , in: <i>Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca</i> , III**, pp. 423-450: 440-441; CATTIN, <i>Rimatori</i> , p. 256 e G. LA FACE BIANCONI, A. ROSSI, <i>Serafino Aquilano nelle fonti musicali</i> , «Lettere Italiane», 3/95, pp. 345-385). IUPI, I, p. 904.

[34.] O mia ciecha e dura sorte

Compositore	[Marchetto Cara].
Forma musicale	Barzelletta in forma di ballata con da capo.
Concordanze	C _n Cap, c. 9; F _n 230, cc. 27'-28; BosI, cc. 19-20; PeI, cc. 5'-6; M _{Nc} 4, c. 171', (solo testo).
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, quattro Stanze di 6 versi ottonari; funge da ritornello l'intera ripresa. Schema: xyyx / abbax.xyyx / cddccx.xyyx / effeex.xyyx / ghggx.xyyx.
Edizioni moderne	SCHWARTZ, <i>PeI-IV</i> , pp. XXVIII e 3-4; CESARI-MONTEROSSO, <i>PeI-III</i> , pp. LXXXII-LXXXIV, 5-6 e 4*; GOMBOSI, <i>C_nCap</i> , pp. 10-12; DISERTORI, <i>BosI/II</i> , pp. 352-353.
Osservazioni	L'attribuzione a M.Cara è data da C _n Cap, mentre PeI si limita ad indicare M. C.

[35.] Guarda, dona, el mio tormento

Compositore	
Forma musicale	Barzelletta in forma di ballata con da capo.

Concordanze	Lbl3051, cc. 2'-4; Mp1335, c. 113; PeII, cc. 39'-40; MNc4, c. 203, (solo testo).
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, quattro Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello gli ultimi due versi della ripresa.
Edizioni moderne	Schema: xyxy/ababbx.xy/cdcddx.xy/efeffx.xy/ghghhx.xy. ANGLÉS-ROMEU FIGUERAS, <i>Mp1335</i> , I, pp. 219-220 e IIB, pp. 340-341; CESARI-MONTEROSSO, <i>PeI-III</i> , pp. CVIII, 77 e 30*.
Osservazioni	

[36.] L'amor, dona, eh'io ti porto

Compositore	Giacomo Fogliano.
Forma musicale	Barzelletta semplice.
Concordanze	Mp1335, c. 59; Pn27, c. [50]; Pn676, cc. 110'-111; PeVII, c. 18; MNc4, c. 166, (solo testo).
Autore del testo	
Forma poetica	Barzelletta. Ripresa di 4 versi, quattro Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della ripresa.
Edizioni moderne	Schema: xyyx/ababbx.xy/cdcddx.xy/efeffx.xy/ghghhx.xy. ANGLÉS-ROMEU FIGUERAS, <i>Mp1335</i> , I, p. 116, IIB, pp. 291-292; EINSTEIN, <i>Madrigal</i> , III, pp. XVII e 5, (versione di PeVII).
Osservazioni	L'attribuzione a Ia. Fo. è data da Pn676. Secondo LUISI, <i>Origini</i> , p. 273 la musica di questo testo potrebbe essere servita come <i>contrafactum</i> per l'intonazione della canzone finale, <i>L'amor grande che i' me porto</i> , nell' <i>Egloga alla martorella intitolata Solfinello</i> , stampata a Siena nel 1521; in questo studio viene riportato il testo offerto da Pn676 e da PeVII e la trascrizione musicale, a tre parti, di Pn676.

[37.] Pensier in fuocho altieri, in duol costanti

Compositore	
Forma musicale	Canzone/sonetto.
Concordanze	<i>Unicum</i> .
Autore del testo	

Forma poetica	Sonetto. Due quartine a rima incrociata e due terzine a rima alternata. Schema metrico: ABBA. ABBA. CDC. DCD, endecasillabi
Edizioni moderne	
Osservazioni	E' ricordato in BRANCACCI, <i>Sonetto</i> , I, p. 181 come uno dei primi esempi di sonetto testimoniati in una fonte manoscritta: sulla scorta di alcune osservazioni di JEPPESEN (<i>Frot. II</i> , pp. 50 e 140-143) e STAEHELIN (<i>Lbl3051</i>), si ritiene Fc2441 di origine fiorentina e lo si fa risalire ai primi anni del XVI secolo, in modo da risultare anteriore alle stampe petruciane ed in special modo a PeII (1504), prima raccolta a stampa che include sonetti.

[38.] Ognora piú mi piace

Compositore	
Forma musicale	Ballata antica.
Concordanze	<i>Unicum</i> .
Autore del testo	
Forma poetica	Ballata antica. Ripresa di 2 versi, sette Stanze di 4 versi settenari; funge da ritornello l'intera ripresa. Schema: xx / aaax.xx / bbbx.xx / cccx.xx / dddx.xx / eeex.xx / fffx.xx/gggx.xx.
Edizioni moderne	
Osservazioni	

[39.] Tu te lamenti a torto

Compositore	[Michele Pesenti]
Forma musicale	Oda.
Concordanze	Pn27, c. [45]; PeI, c. 47; <i>Ma</i> , nr. 1, (solo testo).
Autore del testo	(Antonio Tebaldeo?); (Michele Pesenti?). canzonetta tra le spurie del Tebaldeo (Basile, <i>Tebaldeo</i> , p. 248)
Forma poetica	Oda. Tredici strofe di 3 settenari chiuse da un quaternario o da un quinario. Schema: abbc ₄ / cdde ₅ / effg ₄ / ghhi ₄ / illm ₄ / mnno ₄ / oppq ₅ / qrrs ₅ / sttu ₄ / uvvz ₅ / za'a'b' ₄ / b'c'c'd' ₅ / d'e'e'f' ₅ .
Edizioni moderne	SCHWARTZ, <i>PeI-IV</i> , pp. XXXVI e 36; CESARI-MONTEROSSO, <i>PeI-III</i> , pp. XCVIII, 37 e 17-18*; LUISI, <i>Musica vocale</i> , p. 137, (solo testo).

Osservazioni

Questo poesia sembrerebbe costituire il testo complementare alla canzonetta-oda *Io mi voglio lamentare*, riportata in PeIII, c. 28. L'attribuzione del testo a Micha. si trova in PeI, mentre l'attribuzione al Tebaldeo è data da O. Nardi (A. TEBALDEO, *Versi. Da un manoscritto della Bibl. Com. Eugubina*, editi a. c. di O. Nardi, Perugia 1906). RUBSAMEN, *Lit. Sources*, pp. 26-27, riprendendo l'attribuzione al Tebaldeo, ne rimarca un abbassamento di qualità, considerandolo una concessione al gusto popolareggiante che andava imponendosi. Quest'oda è registrata tra le canzonette spurie del Tebaldeo dalla BASILE, *Tebaldeo*, p. 248; nella sezione sono compresi i componimenti poetici la cui attribuzione al poeta ferrarese è stata avanzata esclusivamente da studiosi moderni sulla scorta di dati arbitrariamente o erroneamente desunti dalle fonti, in base cioè a considerazioni non avallate in alcun modo dall'autorità delle testimonianze manoscritte. Considerando che spesso Michele Pesenti era autore anche delle parole delle musiche da lui composte, il testo potrebbe anche essergli attribuito, anche se il livello poetico appare in verità superiore agli altri testi a noi noti. A testimonianza della fortuna di questa poesia, la ritroviamo in più raccolte, come il ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Torchi 227, c. 227, ed il ms. Città del Vaticano, Vat. lat. 2951, c. 228', ed inoltre in sillogi a stampa come le più volte edite *Stramboti Composti novamente da diversi auctori che sono in preposito a ciaschuno che è ferito Damore*, s.n.t., e *Non expecto giamai ... s.n.t.* (vedi BASILE, *Tebaldeo*, pp. 111-114), nonché in *Tu ti lamenti a torto signora del mio amore. Con alcuni Capitoli e belle canzoni di diversi autori. Nuovamente ristampati*, Bologna, Alessandro Benaccio, 1561. IUPI, II, p. 1770.

[40.] A che tanto stentarmi?

Compositore	
Forma musicale	Ballata antica.
Concordanze	<i>Unicum.</i>
Autore del testo	

Forma poetica Ballata antica. Ripresa di 3 versi, sette Stanze di 4 versi settenari; funge da ritornello l'intera ripresa.
Schema: xxx / aaax.xxx / bbbx.xxx / cccx.xxx / dddx.xxx / eeex.xxx/fffx.xxx/gggx.xxx.

Edizioni moderne
Osservazioni

[41.] Lassa hormai 'sta dura impresa

Compositore

Forma musicale Barzelletta in forma di ballata con da capo.

Concordanze *Unicum.*

Autore del testo

Forma poetica Barzelletta. Ripresa di 4 versi e cinque Stanze di 6 versi ottonari; funge da ritornello l'intera ripresa.
Schema: xyyx / ababby.[xyyx] / cdcddx.xyyx / efeffx.xyyx / ghghhy.[xyyx]lilly.[xyyx].

Edizioni moderne

Osservazioni E' una barzelletta in dialogo tra la donna (ripresa) e l'uomo (stanze). IUPI, I, p. 862.

[42.] Io non so tenir nel cuore

Compositore

Forma musicale Barzelletta in forma di ballata con da capo

Concordanze *Unicum.*

Autore del testo

Forma poetica Barzelletta. Ripresa di 4 versi e tre Stanze di 6 versi ottonari; funge da ritornello l'intera ripresa.
Schema: xyyx/ababbx.xyyx/cdcddx.xyyx/efeffx.xyyx.

Edizioni moderne

Osservazioni

[43.] Chi non sa vada ad imparare

Compositore

Forma musicale Oda.

Concordanze *Unicum.*

Autore del testo

Forma poetica Canzonetta-oda. Quattro Stanze di 4 versi novenari ed ottonari.
Schema: ab⁹ba / acca / adda / aegea.

Edizioni moderne
Osservazioni

[44.] Ad ognor cercho colei

Compositore

Forma musicale Barzelletta in forma di ballata con da capo

Concordanze *Unicum*.

Autore del testo

Forma poetica Barzelletta. Ripresa di 4 versi e quattro Stanze di 6 versi ottonari; funge da ritornello l'intera ripresa.
Schema: xyyx / ababbx.xyyx / cdcdx.xyyx / efeffx.xyyx / ghghx.xyyx.

Edizioni moderne
Osservazioni

[45.] Che l'aria mai creduto

Compositore [Marchetto Cara].

Forma musicale Oda.

Concordanze Pn676, cc. 28'-29, (solo testo); BosI, c. 17'; PeIX c. 17.

Autore del testo

Forma poetica Canzonetta-oda. Otto stanze di 4 versi ottonari, il primo verso viene reiterato alla fine di ciascuna stanza.

Schema: abba / bccb / bddb / effe / ghhg / illi / mhhm / noon.
DISERTORI, *BosI-II*, p. 345.

Edizioni moderne

Osservazioni L'attribuzione a M.C. è data da PeIX. L'irregolare schema rimico fa pensare ad una corruzione avvenuta nella tradizione testuale.

[46.] Sempre harò quel dolce foco

Compositore [Diomedes].

Forma musicale Barzelletta in forma di ballata con da capo.

Concordanze PeIX, c. 53'-54.

Autore del testo

Forma poetica Barzelletta. Ripresa di 4 versi e quattro Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello gli ultimi due versi della ripresa.

Schema: xyyx/ abbaay.yx/ cddccy.yx/ effeey.yx/ ghhggy.yx.

Edizioni moderne

Osservazioni

InPeIII, alla c. 28, si trova la canzonetta-oda *Io mi voglio lamentare*, che, come verso di chiusura di tutte le strofe tetrastiche, riporta il verso *Patientia sia con Dio*; la musica, però, non presenta analogie.

[47.] Non c'è speranza piú del mio desio

Compositore

Forma musicale

Strambotto

Concordanze

Unicum.

Autore del testo

Forma poetica

Strambotto. Una ottava di versi endecasillabi con distico finale a rima baciata.

Schema: ABABABCC.

Edizioni moderne

Osservazioni

[48.] Voler voi per mia signora

Compositore

Forma musicale

Barzelletta in forma di ballata con da capo.

Concordanze

Unicum.

Autore del testo

Forma poetica

Barzelletta. Ripresa di 4 versi e una Stanza di 6 versi ottonari; fungono da ritornello gli ultimi due versi della ripresa.

Schema: xyyx/ abbaay.yx.

Edizioni moderne

Osservazioni

[49.] O partito, o caxo strano

Compositore

Forma musicale

Barzelletta semplice.

Concordanze

Unicum.

Autore del testo

Forma poetica

Barzioletta. Ripresa di 4 versi e due Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della ripresa.

Schema: xyyx/ ababbx.xy/ cdcdx.xy.

Edizioni moderne

Osservazioni

[50.] Per tuo amor in tanta sorte

Compositore

Forma musicale

Barzioletta semplice (?).

Concordanze

Unicum.

Autore del testo

Forma poetica

Barzioletta. Ripresa di 4 versi e tre Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello gli ultimi due versi della ripresa.

Schema: xyyx/ ababby.yx/ cdcdy.yx/ efeffy.yx.

Edizioni moderne

Osservazioni

[51.] Fami pur una bona ciera

Compositore

[Filippo De Lurano]

Forma musicale

Barzioletta semplice.

Concordanze

Lbl3051, cc. 35'-36; PeIV, c. 50.

Autore del testo

Forma poetica

Barzioletta. Ripresa di 4 versi e quattro Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della ripresa.

Schema: xyyx/ ababbx.xy/ acaccx.xy/ dedeex.xy/ fgfggx.xy.

Edizioni moderne

SCHWARTZ, *PeI-IV*, pp. XLV e 94.

Osservazioni

L'attribuzione a Phi.De Lu. è data da PeIV. IUPI, I, p. 578.

[52.] Mille volte al mio dispecto

Compositore

Forma musicale

Barzioletta semplice.

Concordanze

Unicum.

Autore del testo

Forma poetica Barzelletta. Ripresa di 4 versi e tre Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della ripresa.

Schema: xyyx/ ababbx.xy/ cdcddx.xy/ efeffx.xy.

Edizioni moderne

Osservazioni

[53.] Orsù, così va 'l mondo

Compositore

Forma musicale

Oda.

Concordanze

PEc431, cc. 52'-53, (solo testo).

Autore del testo

Forma poetica

Oda. Dieci strofe di 3 settenari chiuse da un quaternario o da un quinario.

Schema: abbc₅, cdde₄, effg₄, ghhi₄, illm₄, mnno₅, oppq₅, qrrm₄, mees₅, sttu₅.

Edizioni moderne

Osservazioni

Il testo di *PEc431* è riportato in HERNON, *PEc431*, alle pp. 496-497. Esso si trova anche nella stampe *El contrastode lacqua et del vino*, s.n.t., c. 42 e *Non aspetto giamai*, s.n.t., c. 42; su queste due edizioni si può vedere: B. WIESE, *Eine Sammlung...*, «Zeitschrift für Rom. Philologie», XXXI, 1907, pp. 310-351. IUPI, II, p. 1196.

[54.] In te, Domine, speravi

Compositore

[Josquin Desprez].

Forma musicale

Barzelletta semplice.

Concordanze

Bc18, cc. 12'-13 (solo musica); Fn27, cc. 42'-43; Fn337, c. 73' (84'); Lbl3051, cc. 56'-57; Mp1335, c. 56; Pn676, cc. 17'-18; SGs463, n. 25 (solo *Cantus*); BosI, 38'-39; PeI, cc. 49'-50.

Autore del testo

Forma poetica

Barzelletta. Ripresa di 4 versi e due Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della ripresa.

Schema: xyyx/ ababbx.xy/ cdcddx.xy.

Edizioni moderne SCHWARTZ, *PeI-IV*, pp. XXXVII e 37-38; ANGLÉS-ROMEU FIGUERAS, *Mp1335*, I, p. 110 e IIB, p. 287; CESARI-MONTEROSSO, *PeI-III*, pp. XCVIII, 38-39 e 19*; DISERTORI, *BosI/II*, pp. 404-405.

Osservazioni L'attribuzione a Iosquin Dascanio è data da PeI. Tra le concordanze sono state considerate solo quelle prettamente frottolistiche e non le altre, presenti in varie antologie, che attestano, comunque, la grande fortuna del brano. Una sorta di risposta, *Poiché in te, donna, speravi*, si trova, *unicum*, in PeVIII, cc. 43'-44, con musica di Nicolò Brocco. IUPI, I, p. 761.

[55.] De le done quale è l'arte?

Compositore
Forma musicale Barzelletta semplice (canto carnascialesco).
Concordanze *Unicum*.
Autore del testo
Forma poetica Barzelletta. Ripresa di 4 versi, due Stanze di 8 versi ottonari (forma grande); non è indicato il ritornello.
Schema: xyyx/yayaabbx.[xyyx]/cd(c)d(d)eex.[xyyx]

Edizioni moderne
Osservazioni Nel capolettera T di *Tenor* è presente il motto USQ(UE)Q(U)O. Il brano è segnalato in GHISI, *Canti carnascial*, p. 54.

[56.] Viverò paziente e forte

Compositore [Filippo De Lurano]
Forma musicale Barzelletta semplice.
Concordanze Pn27, c. [48']; Pn676, cc. 107'-108; PeIII, c. 8'.
Autore del testo
Forma poetica Barzelletta. Ripresa di 4 versi e tre Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della ripresa.
Schema: xyyx/ababbx.xy/cdcddx.xy/efeffx.xy/ghghhx.xy.

Edizioni moderne CESARI-MONTEROSSO, *PeI-III*, pp. CXIII, 99-100 e 37*.
Osservazioni L'attribuzione a Phi.De.Lu. è data da PeIII.

[57.] Oymé! che adesso io provo

Compositore	
Forma musicale	Oda.
Concordanze	Pn676, cc. 123'; MNc4, c. 107, (solo testo).
Autore del testo	
Forma poetica	Oda. Otto strofe di 3 settenari chiuse da un quaternario o da un quinario. Schema: abbc ₄ , cdde ₄ , effg ₄ , ghhi ₄ , illm ₅ , mnno ₅ , oppq ₄ , qrrs ₅ .
Edizioni moderne	GALLICO, MNc4, p. 126 (musica, versione di Fc2441, anche se non indicata).
Osservazioni	IUPI, II, p. 1157.

[58.] De scoprire el mio lamento

Compositore	[Filippo De Lurano].
Forma musicale	Barzioletta semplice.
Concordanze	Fn230, cc. 23'-24'; Fn337, c. 12' (21') (solo musica); PeVI, c. 16' (solo musica).
Autore del testo	
Forma poetica	Barzioletta. Ripresa di 4 versi e tre Stanze di 6 versi ottonari; funge da ritornello l'ultimo verso della ripresa. Schema: xyyx / ababbx.x, cdcdx.x, efefx.x.
Edizioni moderne	
Osservazioni	L'attribuzione a Philippus de Lurano è data da Fn230. Fn337 e PeVI hanno un testo diverso, <i>Poi che gionto è 'l tempo</i> sotto la medesima musica; per tale motivo non sono stati indicati tra i testimoni nelle poesie.

[59.] Ayl despjetato tempo

Compositore	[Zanin Bisan].
Forma musicale	Ballata antica.
Concordanze	Pn27, c. [49]; BosI, 15'-16'; PeVII, 50-51'; MNc4, c. 106, (solo testo).
Autore del testo	
Forma poetica	Ballata antica. Ripresa di 4 versi, cinque Stanze di 4 versi settenari; funge da ritornello l'intera ripresa. Schema: xyyx / aaax.xyyx / bbbx.xyyx / cccx.xyyx / dddx.xyyx / eeex.xyyx.

Osservazioni

[63.] Alma pate ogni tormento

Compositore
Forma musicale Barzelletta semplice.
Concordanze *Unicum*.
Autore del testo
Forma poetica Barzelletta. Ripresa di 4 versi e quattro Stanze di 6 versi
ottonari; fungono da ritornello i primi due versi della
ripresa.
Schema: xyyx/ ababbx.xy/ cdcdx.xy/ efeffx.xy/ egeggx.xy.

Edizioni moderne
Osservazioni

[64.] Se ogi è un dí che ogni defonto iace

Compositore [Bartolomeo Tromboncino].
Forma musicale Strambotto.
Concordanze AnI, c. 18'; PeIV, c. 29'; *MNc4*, c. 43, (solo testo).
Autore del testo
Forma poetica Strambotto. Una ottava di versi endecasillabi con distico
finale a rima baciata.
Schema: ABABABCC.
Edizioni moderne SCHWARTZ, *PeI-IV*, pp. XLI e 75.
Osservazioni L'attribuzione a B.T. è data da AnI.

[65.] Questo sol giorno sogl'ion gli dèi

Compositore [Bartolomeo Tromboncino]
Forma musicale Strambotto.
Concordanze PeIV, c. 24'.
Autore del testo
Forma poetica Strambotto. Una ottava di versi endecasillabi con distico
finale a rima baciata.
Schema: ABABABCC.
Edizioni moderne SCHWARTZ, *PeI-IV*, pp. XL e 69.
Osservazioni L'attribuzione a B.T. è data da PeIV. IUPI, II, p. 1449.

[66.] Ch'ami, la propria vita sia noglioxa

Compositore	
Forma musicale	Strambotto.
Concordanze	<i>Unicum.</i>
Autore del testo	
Forma poetica	Strambotto. Una ottava di versi endecasillabi con distico finale a rima baciata. Schema: ABABABCC.
Edizioni moderne	
Osservazioni	

[67.] Chi me darà piú pace (Chi me darà giamai)

Compositore	[Marchetto Cara].
Forma musicale	Oda.
Concordanze	BosI, c. 46'; PeI, c. 13'.
Autore del testo	Giovanni Muzzarelli (?)
Forma poetica	Oda. Ripresa di 4 versi, sei Stanze di 4 versi settenari; funge da ritornello l'intera ripresa. Schema: abba, cccx, dddx, eeex, fffx, gggx, hhhx.
Edizioni moderne	SCHWARTZ, <i>PeI-IV</i> , pp. XXIX e 10; CESARI-MONTEROSSO, <i>PeI-III</i> , pp. lxxxvi, 11 e 6-7*; DISERTORI, <i>BosI-II</i> , p. 423.
Osservazioni	L'attribuzione a M.C. è data da PeI. Nel capolettera C del <i>Cantus</i> è presente il motto USQ(UE)Q(U)O. Per la definizione della forma, il riscontro del primo verso (corrotto) e l'attribuzione a Muzzarelli (canzone posta all'inizio del capitolo XXVII dell' <i>Amorosa opra</i>) cfr. Luisi, <i>In margine</i> .

[68.] Fami, donna, el mio dovere

Compositore	
Forma musicale	Barzelletta in forma di ballata con da capo.
Concordanze	Pn27, c. [54']; BEc396, cc. 132'-133, (solo testo).
Autore del testo	Bartolomeo Cavassico

Forma poetica

Barzelletta. Ripresa di 4 versi e quattro Stanze di 6 versi ottonari; fungono da ritornello alternativamente, a seconda del gioco delle rime, i primi e gli ultimi due versi della ripresa.

Schema: xyyx / ab[a]bbx.xy / cdcdx.xy / efeff.yx / ghghy.yx.

Edizioni moderne

CIAN, *Rime*, II, pp. 134-135, (solo testo).

Osservazioni

E' una barzelletta in dialogo tra uno *Zovene* ed una *Donna* (CIAN, *Rime*, II, p. 134).

7. LE POESIE

7a. Note all'edizione moderna

I criteri di presentazione del testo, sull'esempio di altre edizioni critiche riguardanti il repertorio frottolistico,¹ sono improntati al mantenimento della grafia originaria al fine di conservare il più possibile le caratteristiche precipue del manoscritto e dei componimenti poetici in esso contenuti. Pur nel desiderio di rispettare la lezione offerta da Fc2441, anche nei casi in cui il senso appare piuttosto forzato o assai più criptico di quello offerto dai testimoni concordanti, qualche emendamento si è reso tuttavia necessario per evidenti manchevolezze o corruzioni, ovvero per errore di scrittura da parte del copista (1/14 — ove 1 indica il numero d'ordine della poesia e 14 il numero del verso —, 17/3, 19/2, 24/15, 32/22-23*refrain*, 35/6, 49/6, 68/2), per un inevitabile chiarimento del senso della poesia, che altrimenti sarebbe rimasto del tutto oscuro, se non addirittura incomprensibile (7/16, 35/27, 37/7, 45/15, 48/7, 68/13), per ragioni grammaticali di concordanza (24/17), nel genere (8/6, 46/13, 53/11, 56/25) e nel numero (46/8), per normalizzare la rima (1/22 *conforta*, 2/11 *intenda*, 7/23 *lamentare*, 9/5 *piace*, 15/20 *acqua*, 22/16 *costui*, 24/28 *morte*, 35/18 *ristoro*, 39/17 *firmarse*, 44/5 *avanti*, 45/2 *amata*, 51/3 *spoglia*, 57/6 *serra*, 61/10 *mure*), per ragioni metriche: ipermetria (2/24, 7/24, 10/14, 16/15, 22/10, 26/19, 29/16, 32/12 e 17, 34/18, 36/23, 38/6, 39/37, 40/14, 41/23, 44/4, 53/10, 54/7, 59/2, 65/2 e 7, 67/10, 68/2) e ipometria (19/18, 39/47, 42/8, 44/14, 45/2, 51/24, 54/15, 65/2, 6 e 7); è stata mantenuta, però, la rima imperfetta o siciliana (2/3-4 *occulto-stolto*, 5/30-32 *nui-soi*, 31/2-3 *stesso-misso*, 61/12-13 *digna-degna*, rima equivoca) ed anche l'apocope in fine di verso (5/8-9 *camino-matin*). In un solo caso è stato necessario un intervento ricostitutivo per impossibilità di lettura in Fc2441 a causa di una cancellatura nel manoscritto che non ha permesso la lettura di una parola al verso 5 di *Oymè! che adesso io provo*, n. 57. Infine sulla scorta dei testimoni concordanti sono stati ripristinati due versi completamente mancanti nel codice Basevi: trattasi del verso 25 di *Non pigliar tanto ardimento*, n. 16, e del verso 7 di *Fami, donna, el mio dovere*, n. 68. Comunque di ogni intervento sul testo originario è stato sempre fatto rilievo nell'apparato critico; va, però, puntualizzato che, nel caso di emendamenti effettuati sulla scorta delle indicazioni dei testimoni concordanti, è stata sempre preferita la lezione più vicina ad Fc2441, così nel caso di congettura si è cercato di discostarsi il meno possibile dalla lezione originaria (7/23, 22/16, 42/8, 44/14).

Intervento di altro genere ha richiesto *Se cangiato m'hai la fede*, n. 26, ove è stato normalizzato il rapporto tra stanze e ripresa-*refrain*, che, per una distrazione del copista, vedeva il *refrain* non riprendere il primo verso della ripresa, bensì il primo della stanza appena conclusa. In altri testi (nn. 3, 5, 27, 28, 42, 44, 59, 67 e 68) è stato ristabilito il regolare *incipit*, talora mancante, della ripresa tra le varie stanze.

¹ In particolare LUISI, *Vnm 1795*, p. CXXXI

In alcune situazioni eccezionali si è preferito evitare di intervenire o perché la soluzione è apparsa molto ardua, come nel verso 10 di *Voler voi per mia signora*, n. 48, o perché essa pareva possibile solo attraverso un intervento forzato, come, per esempio, per il verso 22 di *El dolor chi me distruge*, n. 30, la cui ipermetria avrebbe potuto essere corretta solo con un intervento (*conven dichā* al posto di *conven che dichā*) che avrebbe posto l'emistichio finale di quest'ultima stanza in contrasto con i precedenti due. Al verso 9 di *In te Domine speravi*, n. 54, nonostante la ricca presenza di concordanze, non si è riusciti a dare un chiaro senso compiuto; in *Non esser, dona, ingrata*, n. 61, il verso 4 non può concordare nel genere con il successivo verso 5 (il servo sarà *defunctū* ma la belta è *congiuntā*) e perciò o andrà accettata la 'licenza' poetica oppure si dovrà pensare alla mancanza di una stanza che presenti una rima regolare, come avviene poco dopo tra i versi 16 e 17. Naturalmente anche in presenza di testi riscontrabili in edizione moderna si è preferito mantenere la grafia originale. Per quanto attiene all'apparato critico va precisato che, essendo il testo poetico presente in un'unica versione nel manoscritto fiorentino (ossia sotto la parte di *Cantus* e a piè di pagina), sono del tutto assenti varianti interne, ossia diversità di lettura offerte dallo stesso codice, ad esclusione di rari casi relativi all'*incipit* della ripresa (3/4, 4/3, 5/1, 8/2, 14/2 e 17/3) ed alla ripetizione di parole (9/10). I numeri d'ordine delle poesie non sono presenti nell'originale, ciononostante si è evitato, per meri motivi di eleganza grafica, di metterli tra parentesi quadre; nel corso della trattazione ogni testo è stato fornito di un titolo, che, per consuetudine, è costituito dal primo verso poetico.

In particolare ci si è attenuti ai seguenti criteri:

— è stata ristabilita la divisione dei versi e delle stanze, quando questi non si presentano in modo chiaro o distinto (*De le done quale è l'arte?*, n. 55);

— sono stati naturalmente eliminati i richiami o rinvii *verte folium*, nei tre testi che occupano quattro carte (cc. 2, 18 e 71), *residuum* (c. 2') e *ut supra*, (cc. 4', 5 e 40'), abbreviato in *uts* (15', 37', 42', 43', 48' e 50');

— le numerose abbreviazioni per *e* (68/2rip. chl=che 'l), *m* (12/17 iportuna=importuna), *n* (1/1 no=non), *con* (12/1 @trario=contrario), *en* (63/1 tormto=tormento), *er* (6/8 p=per), *re* (59/7 apso=apresso), sono state sciolte senza uso di parentesi e senz'altra segnalazione d'intervento;

— sono state eliminate le maiuscole in principio di verso o in parole comuni, mentre sono state normalizzate su nomi propri o personificazioni, ad esempio: *Fortuna* (2/21), *Morte* (1/3), *Pietà* (1/4), *Speranza* (1/15) o *Amore* (22/13) quando sta per Cupido;

— sono stati aggiunti tutti i segni diacritici per accenti (1/1 è), dieresi (7/8 riesce) ed elisioni (1/5 prim'anni), completamente mancanti in sede originale; in particolare

sono stati introdotti gli accenti ortofonici (1/3 *seria*) e diacritici (1/4 *Pietà*); l'apostrofo è stato adottato per l'elisione (2/11 <*s'intende*>) e come segno di aferesi (1/1 è 'l *cor*);

— sono stati aggiunti, secondo l'uso moderno, i segni di interpunzione e, tra parentesi quadre, i punti di sospensione che seguono l'*incipit* della ripresa, del tutto assenti nel manoscritto;

— sono state mantenute le scempie, le doppie, gli ipercorrettismi e, in generale, i fatti grafici legati alle fonetiche dialettali;

— sono state anche conservate altre consonanti o gruppi con valore etimologico o pseudo-etimologico, ad esempio: *x* (7/26 *extrema*), *y* (1/9 *may*), *bs* (11/9 *absente*), *ct* (2/19 *aspectare*), *gi* con valore di velare (32/12 *vegiando*), *mn* (50/8 *damnato*), *ph* (45/29 *epitaphio*), *pt* (1/7 *consumpti*), *th* (9/4 *incathenato*), *ti* con valore di affricata (1/26 *gratia*), ed è stata, perciò, mantenuta anche la terminazione *-entia* (36/17 *patientia*);

— sono stati conservati i nessi come *con specto* (48/10), *co n structo* (8/28) o *pro m pla* (63/8);

— si è seguito il principio moderno nel riunire o separare sillabe e parole solo nei casi in cui si imponeva: a) un chiarimento del significato, ad esempio l'originale *per che* è diventato *perché* (1/19) se non aveva specifico valore di 'per il quale' (2/9), e *poi che* è diventato *poiché* (11/9) se non aveva significato di 'dopo che'; *chel* è stato riportato come *che 'l* (22/3) o *ch'el* (25/21) in ragione della funzione di articolo o pronome; b) una distinzione semantica, come nel caso delle forme sintetiche per l'avverbio *ognor* (7/3), *ognhor* (3/22) e di quelle analitiche per il sostantivo *ad ogn'or* (11/8), *ad ogn'hor* (8/16);

— similmente si è intervenuti nelle esclamazioni, quando la grafia originaria si prestava a diverse interpretazioni; così la forma *ha* è diventata *ah* (26/23) ed *hay ah* (27/25);

— è stata conservata la congiunzione *et*, scritta per intero (1/17), accanto alla forma moderna *e* (1/2), essendo ambedue presenti in sede originale;

— l'*h* etimologica (come in *alhor* 15/12; *hora* 8/24; *ognhora* 50/18 ecc.) o superflua (come in *chagion* 21/6, *giocha* 2/14, *hè* 62/5) è stata sempre conservata e non è stata normalizzata nelle forme del verbo *avere*, ove — rispettando il principio conservativo — si è preferito l'uso distintivo degli accenti (à=ha 1/16; ò=ho 1/7); l'*h* è stata ripristinata solo nei casi equivoci (ad esempio l'interiezione a=>ah 55/13; de=>deh 61/25; de *crudel*=>deh! *crudel* 20/21);

— è stata mantenuta la *j* anche in fine di parola (contrarij 22/2; ochij, 49/11);

— si è utilizzata un'unica forma grafica per la *s*, che si presenta, nel manoscritto, nelle due forme (1/1), allungata e breve;

— si è distinto tra *u* (1/1) e *v* (1/6);

— la presenza di parentesi quadre nei testi indica un intervento di eliminazione o ricostruzione di lettere, parole o versi sovrabbondanti o mancanti nel manoscritto, resosi necessario per motivi ortografici, di comprensione, di rima o di metrica ed operato mediante riscontro nella tradizione; se l'intervento è avvenuto per sola congettura sono state utilizzate allora le parentesi angolari; di ogni intervento si è resa opportuna segnalazione in apparato critico.²

² Per quanto riguarda la lettura dell'apparato critico, relativamente alle antologie stampate dal Petrucci è opportuno chiarire che, quando le varie edizioni di uno stesso libro non riportano varianti, esse sono semplicemente indicate dalla sigla Pe e dal numero romano d'ordine (es. PeI), ma nel caso di caratteristiche proprie del libro seguono la sigla le iniziali C, M, P, R, S o W (es. PeIM), indicanti la particolare edizione che testimonia la lezione.

7b. Tavola delle forme poetiche e degli autori identificati

Poeti (tot. attribuzioni)	Ballate antiche (7)	Barzellette (48)	Ode (8)	Strambotti (4)	Sonetto (1)	Osservazioni
G. Del Carretto (3)		4 ¹ , 22 ² , 23 ²				¹ RUBSAMEN, <i>Lit. sources</i> , p. 10. ² Dalla lettera autografa ad Isabella d'Este del 14 gennaio 1497, v. p. 59.
B. Cavassico (1)		68				<i>BEC396</i> , cc. 132'-133.
G. Muzzarelli? (1)			67			Luisi, <i>In margine</i>
M. Pesenti (1)		13				Pel: Michaelis C. & V (Cantus et Verba).
A. Tebaldeo? (1)			39			Il testo è riportato in Basile, <i>Tebaldeo</i> , p. 248, tra le spurie.
Anonimi (61)	21, 27, 28, 29, 38, 40, 59	1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 25, 26, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 41, 42, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 58, 60, 62, 63	15, 43 ³ , 45 ³ , 53, 57, 61	47, 64, 65, 66	37	³ Canzonetta-oda.

7c. Testi poetici

1.

Qual è 'l cor che non piangesse
la mia accerba e dura sorte?
Tempo hormai serìa che Morte
o Pietà mi soccorresse.

5 I fioriti mei prim'anni,
dove lieto esser pensai,
gli ò consumpti in gravi affanni,
in sospiri, pene e guai,
sí che piú non spero may
10 riposar se non per morte.

Tempo hormai [...]

Se del tempo che mi resta
io sperase un giorno solo
trapassarlo in gioia e festa,
[meno] asai sarìa el mio duolo,
15 ma Speranza è andata a volo
e m' à chiuse le sue porte.

Tempo hormai [...]

Ben è misero et infelice
chi non ha speranza alchuna,
perché questo sol se dice
20 ch'è contrasto a la fortuna;
hor non hèn sotto la luna
cossa piú che me [conforte].

Tempo hormai [...]

Poi che 'l mio dolor mortale
piú rimedio non li vedo,
25 per levarmi d'ogni male
morte hormai per gratia chiedo,
in lei sola spero e credo
me trarà de ria sorte.

Tempo hormai [...]

Anonimo, barzelletta: *xyyx / ababby.yxxy / cdcdy.yxxy / eeffy.yxxy / ghghy.yxxy*, ottonari;
testimonecollazionato:PeIX.

v. 1: piangesse / PeIX: *piangiesse*

v. 4: mi / PeIX: *me*

v. 9: spero may / PeIX: *spieromai*

v. 11: del / PeIX: *dil*

v. 12: sperase / PeIX: *sperasse*

v. 14: [meno] / lezione di PeIX, Fc2441: *menə asai* / PeIX: *assai*

v. 18: alchuna / PeIX: *alcuna*

v. 19: questo / PeIX: *questa*

v. 20: contrasto / PeIX: *contrasta*

v. 21: hè / PeIX: *è*

v. 22: cossa / PeIX: *cosa* [conforte] / lezione di PeIX, Fc2441: *conforta*

v. 23: 'l / PeIX: *al*

v. 24: li / PeIX: *gli*

2.

Scopre, lingua, el mio martire:
non tenir piú el mal occulto,
ché se sogna, o che l'è stolto,
che tacendo vòl morire.

5 Io so ben che forsi temi
de sdegnar la donna mia;
non convien che tanto tremi,
di parlar trova la via,
per che al fin lei dir potrà:
10 «A me il danno, a te il pentire».

Scopri lingua [...]

Chi non parla, non <s'intende>;
chi non chiede, non s'aita;
chi non caza, may non prende;
chi nongiocha, non s'invita;
15 apri hormai la mia ferita,
parla pur, non te smarire!

Scopri [...]

Non convien tanto celare
uno accerbo aspro tormento;

20 non convien tanto aspectare,
quando s' à bonaza e vento,
ché Fortuna in un momento
rompe ogni mortal desire.

Scuopri lingua [...]

25 Si troppo alto il pè firmai,
fu d' <onor> piú la mia guerra
che guardar l' aquila mai
già non sòl con gli ochi a terra;
presto, lingua, el duol diserra,
non temer piú de falire!

Scuopri [...]

Anonimo, barzelletta; *xyyx / ababbx.xy / cdcdx.xy / eeffx.xy / ghghx.xy*, ottonari; testimoni collazionati: PeVIII, Mc4 (entrambi incompleti, mancano dei versi 23-28).

v. 1: Scopre / PeVIII e Mc4: *scopri*

v. 2: occulto / PeVIII: *oculto*

v. 3: che se sogna o che l' è stolto / PeVIII: *che bisogna o gli è pur stulto*, Mc4: *che bisogna e gli è pur stulto*

v. 4: che / PeVIII e Mc4: *chi*

v. 6: sdegnar / Mc4: *sdegnare*

v. 7: non / PeVIII e Mc4: *chẽtremi* / PeVIII e Mc4: *temi*

v. 8: di parlar / PeVIII: *deparlar*, Mc4: *deparlare*

v. 10: il / Mc4: *ẽpentire* / Mc4: *partire*

v. 11: <s' intende> / lezione emendata, Fc2441: *s'intenda* PeVIII e Mc4: *seintende*

v. 12: s'aita / PeVIII e Mc4: *seaita*

v. 13: caza / PeVIII: *chazamay* / PeVIII e Mc4: *maiprende* / Mc4: *prendi*

v. 14: s'invita / PeVIII e Mc4: *seinvita*

v. 16: smarire / Mc4: *smarir*

v. 18: uno / PeVIII: *un*

v. 19: tanto aspectare / Mc4: *tropoaspectare*, PeVIII: *tropoaspectare*

v. 20: s' à / PeVIII e Mc4: *se ha e* / PeVIII e Mc4: *e /*

v. 22: ogni mortal / PeVIII e Mc4: *ẽfiacha ogni*

v. 24: <onor> / lezione emendata, Fc2441: *onore*

3.

In un tempo, in un momento,
dona, passa tua beltade,
però godi questa etade
per non dir dopo: «Mi pentol!»

5 Ogni rosa la matina

è in sul verde, ma la sera
se ne va e riman la spina;
nulla val chi se dispera:
del ben perso invan si spera
10 che ritorni el tempo spento.

[In un ponto ...]

El prudente ben raccoglie
el suo fructo in la stagione;
che non sa, riporta foglie;
nota doncha 'sta ragione:
15 chi s'offende per cagione
di sé stesso ha piú tormento.

In un ponto [...]

Tu dirai in la vegiezza:
s'io tornasse al primo fiore
non harei tanta durezza;
20 chi sa, vede el suo errore
dretto al facto à pocho honore
et ognhor vive in lamento.

In un ponto [...]

Va gioventute a terra in un momento,
né mai ritorna piú la verde etade;
25 donna, non giova poi el dir: «Mi pentò!».
Deh! godi el tempo fin ch'ài libertade;
questa caduca e fragil tua beltade
in fretta in fretta vola como un vento.

In un ponto [...]

Anonimo, barzelletta; xyyx / ababbx.[xyyx] / cdcddx.xyyx / efeffx.xyyx / XYXYYX.xyyx, ottonari ed endecasillabi; testimoni collazionati: Mc4 (incompleto, manca dei versi 23-28). In Fc2441 manca l' *incipit* della prima ripresa che è stato restituito tra parentesi quadre avvalendosi della variante *In un ponto* delle riprese successive.

v. 1: tempo, in / Mc4: *ponto e in*

v. 4: dopo / Fc2441 (nella I rip.): *doppa*, Mc4: *poij*

v. 6: verde / Mc4: *verdo*

v. 7: e riman / Mc4: *riman*

v. 8: chi / Mc4: *che*

v. 9: invan / Mc4: *nèmai*

v. 10: ritorni / Mc4: *più torna*

- v. 11: El / Mc4: *Ch'è racoglie* / Mc4: *ricoglia*
 v. 13: che / Mc4: *chi foglie* / Mc4: *foglia*
 v. 14: doncha / Mc4: *donche*
 v. 15: offende / Mc4: *ofende*
 v. 16: di sé stesso / Mc4: *da si steso*
 v. 17: vegieza / Mc4: *vegeza*
 v. 18: tornasse / Mc4: *tornase*
 v. 19: harei / Mc4: *haria*
 v. 20: sa, vede el / Mc4: *sapesse del*
 v. 21: dretto / Mc4: *dreto facto à* / Mc4: *fato ha* honore / Mc4: *honor*
 v. 22: ognhor / Mc4: *ognihor*

4.

Poich'amor con dritta fé
 non se pò piú ritrovare,
 el bisogna simulare
 che regnar al mondo de'.

- 5 Ogi dí ciaschun in vista
 è paciente e mansueto;
 se ben ha sua voglia trista,
 la tien chiusa nel secreto:
 quel me pare sia discreto
 10 che sa zanze tore e dare.

El bisogna simulare [...]

- Piú regnar el ver non pò,
 che dal finger vien sumerso;
 chi non sa far d'un sí no,
 va mendico, errante e sperso:
 15 el se vòle andare averso
 chi con tuti vòl ben stare.

El bisogna [...]

- Un cuor franco, schietto e aperto
 hogi dí piú non se stima;
 el bisogna andar coperto
 20 chi vòl ben giochar di scrima:
 d'un bon tratto se fa stima
 tra color che san giochare.

El bisogna [...]

25 Rider semper e far bon vólto
 col nemico hogi se vòle,
 ché l'offeso è sempre stolto,
 se de lui se langue e dole;
 sempre dar bone parole:
 non se può giamai falare.

El bixogna [...]

Galeotto Del Carretto, barzelletta; xyyx / ababby.yx / cdcdy.yx / efeffy.yx / ghghhy.yx, ottonari;
 testimone collazionato: PeIII (con due stanze in più).

v. 1: Poich' / PeIII: *Poi che*
 v. 3: bixogna (nella IV rip.) / PeIII: *bisogna*
 v. 4: che / PeIII: *chi*
 v. 5: Ogi di / PeIII: *Hogi è un di*
 v. 6: paziente / PeIII: *patiente*
 v. 7: se / PeIII: *si*
 v. 9: pare sia / PeIII: *par che sia*
 v. 10: che / PeIII: *chi tore* / PeIII: *tor*
 v. 13: sì no / PeIII: *sì un no*
 v. 14: sperso / PeIII: *perso*
 v. 15: se / PeIII: *si*
 v. 16: tuti / PeIII: *tutti*
 v. 17: cuor franco, schietto / PeIII: *bon cor sincero*
 v. 19: bisogna / PeIII: *si vòl*
 v. 20: chi vòl ben giochar di / PeIII: *si vòl ben giucar de*
 v. 21: se / PeIII: *si*
 v. 22: san / PeIII: *sa'*
 v. 25: ché / PeIII: *ma*
 v. 26: de / PeIII: *di*
 v. 27: sempre dar / PeIII: *ehaver*
 v. 28: se può / PeIII: *si pò falare* / PeIII: *fallare*
 PeIII inserisce la seguente stanza tra i versi 16 e 17

20 Se talhor per qualche offese
 l'un con l'altro à gran rancore,
 non se vòl mostrar palese
 tutto quel che s' à nel core,
 ma con modi, tempi e hore
 al suo mal remediare.

El bisogna si.

E continua poi con la seguente stanza

30 Questo è el stil che ne bisogna
 imparare tuttiamente:
 poiché l' arte e la menzogna
 hogi regna in tutta gente,
 si piú la fé non val niente,
 forza è poi col tempo andare.

5.

L'arte nostra è macinare
e servire a tuta gente
con sincera e pura mente,
pur ch'abiam da lavorare.

5 Venite voi, donne belle,
a macinare a lo molino
o mandate le doncele
a chi non pesa lo camino,
ché da sera o da matin<o>
10 le vedremo de spazare.

[L'arte nostra ...]

Masinamo ogni formento
pur che bono o bello sia;
compiremo vostro intento
e usaremo cortesia,
15 e vegliare' nocte e dia
per volerve contentare.

L'arte nostra [...]

Non stimamo afaticharse
per cavar ben la farina,
né cerchamo riposarse
20 per haver noi bona schina,
serviremo ogni fantina
senza troppo indusiare.

L'arte nostra [...]

Hor vogliamo che sapiati
che siam dotti in quest'arte,
25 né giamai refutati
in veruno locho o parte;
malcontento non se parte
chi con noi una volta à a fare.

L'arte nostra [...]

Non serà persona alchuna

30 che vi serve como nui;
sia la donna bianca o bruna
che seremo ay piacer soi,
se ve se lamenta poi,
la colpa è del molinare.

L'arte nostra [...]

Anonimo, barzelletta (canto carnascialesco); *xyyx / ababbx.xyyx / cdcddx.xyyx / efeffx.xyyx / ghghhx.xyyx / ilillx.xyyx*, ottonari; *unicum*

In Fc2441 manca l' *incipid* della prima ripresa che è stato perciò restituito tra parentesi quadre.

v. 1: nostra / (nella Irip.): *donna*

v. 9: *matin*<o> / lezione emendata, Fc2441: *matin*

6.

Oymè il cuor, oymè la testa!
Chi non ama, non intenda,
chi non falla, non s'amenda;
dopo il fallo el pentir resta.

5 Oymè Dio! che error fece io
ad amar un cor falace.
Oymè Dio! che 'l pentir mio
non me dà per questo pace.
Oymè el foco, aspro e vivace,
10 me consuma el tristo core!
Oymè [Dio!] che 'l facto errore
l'alma trista me molesta.

Oymè el cuor, oymè la testa [...]

Oymè Dio! che ben credea
da un cuor falso esser tradito.
15 Oymè! alor già non possea
del mio error esser pentito!
Oymè! el ciecho mio appetito
m'à conducto a questa sorte!
Oymè! crido e 'l mal piú forte
20 cresce ognhor e piú se infesta.

Oymè el cuor [...]

- Dui begli ochi, un parlar doppio,
 una troppo gran beltade
 fan che del mio mal mi scoppio
 per la persa libertade.
- 25 Se per questo l'alma pate,
 ne fu causa el dolor ciecho,
 ché ad effecto tal mi recco
 che il martir mi fa la festa.

Oymè el cuor [...]

Anonimo, barzelletta (forma grande); xyyx / ababbccx.xy / dedeeffx.xy / ghghhiix.xy, ottonari; testimoni collazionati: Fn27 (solol' *incipit*), Pn27 (solo l' *incipit*), Pn676, BosI e PeI (tutti e tre con una stanza in più).

- v. 1: Oymè il cuor, oymè / Fn27: *Aimè el cor*, *aimè*, Pn27: *Oimè lo capo*, *oimè*, Pn676: *Oimè il core*, *oimè*, PeI: *Oimè el cor*, *oimè*, BosI: *Oimè il cor*, *oimè*
- v. 2: intenda / Pn676: *m'intenda*
- v. 3: falla / Pn676: *fala s'amenda* / Pn676: *siemenda* BosI: *s'amende* PeI: *semende*
- v. 4: il fallo / Pn676: *ilfala* PeI: *elfalla* el pentir / Pn676: *elpentire*, BosIS e W: *ilpentir*
- v. 5: Oymè / Pn676 e PeI: *Oimè che error* / Pn676: *ch'errore*
- v. 6: falace / PeI: *fallace*
- v. 7: Oymè / Pn676 e PeI: *Oimè pentir* / Pn676: *pentire* PeI: *partir*
- v. 8: me / Pn676 e PeI: *mi*
- v. 9: Oymè el foco / Pn676: *Oimè il foca* BosIC e P: *Oimè elfoca*, BosIS e W: *Oimè elfocho*
- v. 10: me / Pn676 e PeI: *mi el tristo core* / Pn676: *il tristo cor*
- v. 11: Oymè [Dio!] / lezione di Pn676 e PeI, Fc2441: *Oimè factò* / BosIS e W, PeI: *fatto*
- v. 12: trista me / Pn676 e PeI: *afflictami*
- v. 13: Oymè Dio! ché ben credea / Pn676 e PeI: *Oimè! ché ben m'acorgea*
- v. 14: cuor / Pn676 e PeI: *cor*
- v. 15: Oymè! alor già non possea / Pn676: *Oimè! ch'alora nol sapea*, BosIP e PeI: *Oimè! alhor ch'io non sapea*, BosIS e W: *Oimè! allhor ch'io non sapea*
- v. 16: del mio error esser pentito / Pn676 e PeI: *al mio error pigliar partito*
- v. 17: Oymè! el ciecho mio / Pn676: *Oimè! il mio ciecha* PeI: *Oimè! el cieco mio*
- v. 18: m'à conducto / Pn676: *m'à conduta* BosI e PeI: *m'ha condutta* in / BosIS e W: *a*
- v. 19: Oymè! crido el mal piú / Pn676: *Oimè! io crido il mio mal*, PeI: *Oimè! grido el mal mio*
- v. 20: cresce ognhor e piú se infesta / Pn676: *ognhor cresce e piú m'infesta*, BosIS e W, PeI: *ognhor cresce e piú me infesta*, BosIP: *ognhor cresce e piú me infesta*
- v. 21: Dui begli ochi / Pn676: *Doi dolci ochij*, PeI: *Doi dolci occhi*, doppio / Pn676: *dopio*
- v. 22: troppo / Pn676: *tropa* PeI: *immensa*, BosIC e P: *immensaet*
- v. 23: del mio mal mi scoppio / Pn676: *di dolore scopia*, PeI: *de dolor mi scoppio*
- v. 24: libertade / PeI: *libertate*
- v. 25: questo / Pn676: *questa*
- v. 26: el / Pn676: *il dolor ciecho* / PeI: *desircieco*
- v. 27: ché ad effecto tal mi recco / Pn676: *se che ad effecto tal mi recha*, PeI: *el qual fa che sempre meco*
- v. 28: che il martir mi fa la festa / Pn676: *che 'l morir mi for festa*, PeI: *sta assai guerra e poca festa*
 Pn676, BosI e PeI (le varianti di entrambi sono tra parentesi) continuano con la seguente stanza:

- 30 Patientia, o core (BosI e PeI = *co*) mio stolto,
 gode (BosI e PeI = *godj*) el mal, si (BosI = *se*) tu el cerchasti (BosI e PeI = *cercastj*)!
 Se alora (BosIP e PeI = *alhor*, BosIS e W = *alhoj*), quando fosti (BosI e PeI = *fustj*) accolto,

ad Amore(BosI e PeI= *ama*) non reparasti,
ti conven(BosI e PeI= *teconvien*) che pena atasti(BosI= *tasti*)
del previsto tuo falir(BosI e PeI= *fallir*),
35 che non giova il(BosI e PeI= *al* BosIP= *el*) tuo pentire
né cridare cum(BosI e PeI= *el cridar con*) voce maesta(BosI e PeI= *mesta*).

Oimè il cor [...]

7.

Non val aqua al mio gran foco
che per pianto non s' amorza;
anci ognor piú si rinforza,
quanto piú con quel mi sfoco.

5 El mio foco ha tal usanza,
che per pianto ognhor piú cresce
e magior prende possanza
se 'l mio intento non rïesce.
El mio male è como il pesce
10 che ne l' aqua ha il proprio loco.

Non val aqua al mio gran foco [...]

Ho nel pecto un Montibello
e negli ochi un largo mare,
che, per mio magior flagello,
sòn ricordi al mio penare;
15 piangendo ardo e lachrimare
col mio ardor [m'han] tolto in giocho.

Non val aqua [...]

Non mi val getar sospiri
per sanar l'ardor ch'io sento;
ché, per un che fôr ne tiri,
20 poi ne nascon piú di cento;
dove, per minor tormento,
morte acerba ognhor invoco.

Non val aqua [...]

Non mi val el lamentar <m>e,
ché per cridi el [duol] non scema;
25 qual' seran dunque bone arme

a la pena mia sí extrema?
Star piacente e con gran tema
ben servir chi m'ama poco.

Non val aqua [...]

Anonimo, barzelletta; *xyyx / ababbx.xyyx / cdcdx.xyyx / efeffx.xyyx / ghghx.xyyx*, ottonari;
testimoni collazionati: Lbl3051 (solo l' *incipit*), Pn27 (solo l' *incipit*), BosII e PeI.

- v. 1: val aqua / Lbl3051: *valeacqua* foco / Pn27: *focho*
v. 2: s'amorza / BosII (nella rip.): *siamorza*, PeI (nella rip.): *se amorza*
v. 3: ognor / PeI: *ognhor*, si / BosII: *se*
v. 6: cresce / BosII e PeI: *crescie*
v. 8: riesce / BosII e PeI: *riescie*
v. 9: male / BosII e PeI: *foca* il pesce / BosII e PeI: *elpescie*
v. 10: il / PeI: *el*
v. 11: Montibello / PeI: *Mongibello*
v. 12: negli ochi / BosII e PeI: *nel'occhi*
v. 14: ricordi / BosII e PeI: *concordi*
v. 15: piangendo / BosII: *piangoet*, PeI: *piangoet*, lachrimare / PeI: *illachrymare*
v. 16: [m'han] / lezione di BosII e PeI, Fc2441: *sòn* in giocho / BosII e PeI: *aioco*
v. 17: sospiri / BosII e PeI: *sospiri*
v. 18: sanar / BosII e PeI: *scemar*
v. 19: fòr / BosII e PeI: *fuor*
v. 21: minor / BosII e PeI: *menor*
v. 22: ognhor / BosII e PeI: *ognhora*
v. 23: lamentar<m>e / lezione emendata, Fc2441: *lamentare* BosII e PeI: *lamentarmi*
v. 24: [duol] / lezione di BosII e PeI, Fc2441: *dolor*
v. 25: seran dunque bone arme / BosII e PeI: *saran donche bon armi*
v. 27: piacente / BosII e PeI: *patientegrans* / BosII e PeI: *tal*
v. 28: ben / BosII: *bon* poco / BosII e PeI: *pocha*

8.

Arda il ciel e 'l mondo tuto,
poiché sono in fiamma e foco
destinato a questo loco,
a servir senza alchun fructo.

- 5 Infelice nascimento
 che m'ha dato la [mia] sorte,
 che 'l mio mal sia nutrimento
 de chi amo ognhor piú forte;
10 per rimedio bramo morte,
 ché in tal stato sòn conducto.

Arda il ciel [...]

Ah crudel! hor che ti giova
 d'un tuo servo farne stratio?
 Hai di me pur facto prova,
 né il tuo cor vedo anchor satio
 15 di tenerme in foco e giazio
 ad ogn'hor con pianto e lutto.

Arda il ciel [...]

Se 'l servir mio non t'è grato,
 dame almancho libertade;
 se sòn tuo prexo e ligato,
 20 ad che me uxi crudeltade?
 Sì non hai di me pietade,
 serò prexo, arso e destrutto.

Arda il ciel [...]

Pongo fine al mio lamento,
 ché già sòn a l'ultim' hora:
 25 sòn per te vixio in tormento
 e per te forza è ch'io mora,
 per amarte, ingrata, i' moro,
 ho cavato tal constructo.

Arda il ciel [...]

Anonimo, barzelledda; xyyx / ababbx.xy / cdcddx.xy / efeffx.xy / ghghhx.xy, ottonari; testimoni collazionati: Fn27 (solo l' *incipit*, Fn337 (solo l' *incipit*, Pn676, PeIII e PeIII² (i testimoni petrucianirisultano incompleti, mancano dei versi 17-28, inoltre presentano incrociati i versi 14 e 15).

v. 1: Arda il ciel / Fn337: *Arda 'lciel*, Pn676: *Arda il celo* e 'l mondo / Fn27: *e monda*, Pn676: *e il monda* tuto / Fn337: *tucto*

v. 2: poiché sono in fiamma e foco (nella rip.: poi sono in fiamma e foco) / Fn27: *poiché sòn in fiamma e foca*, Pn676: *so' in fiamma e in foco*, PeIII: *poich'io sòn in fiamma e focho*

v. 3: destinato a questo loco / Fn27: *condanato in questo loco*, Pn676: *destinato in ogni loco*, PeIII: *condannato in questo locho*

v. 4: servir / Pn676: *patire* alchun / Fn27 e PeIII: *alcun*

v. 5: nascimento / Pn676: *Inascimento*

v. 6: m'ha / Pn676 e PeIII: *m' a* [mia] / lezione di Pn676 e PeIII, Fc2441: *mio*

v. 7: 'l / Pn676: *e/ sia* / PeIII: *fia*

v. 8: de chi amo ognhor / Pn676: *de chi amo ognor*, PeIII: *per che ognhor amo*

v. 9: per rimedio / Pn676: *aimèch'ia* bramo / PeIII: *demia*

v. 10: che in / Pn676: *a* / PeIII: *in*

v. 11: Ah crudel! hor che / Pn676: *ai crudel! che or*, PeIII: *ha! crudel! hor che*

v. 12: d'un / Pn676: *de un*

v. 13: Hai / Pn676: *Tu hai*

- v. 14: né il tuo cor vedo / Pn676: *né 'l tuo cor ancora vedo*, PeIII: *né 'l tuo cor vedo*
 v. 15: di tenerme in foco e giazo / Pn676: *de tenirme et in giacio*, PeIII: *per tenermi in focho in ghiacio*
 v. 16: ad ogn' hor con pianto e lutto / Pn676: *in suspiri, in pianto et in luto*, PeIII: *vivo ognhor con pianto elutto*
 v. 19: se sòn tuo prexo e ligato / Pn676: *s'io sòn tuo pregio et ligato*
 v. 20: ad che me uxi / Pn676: *perché mi usi*
 v. 21: si / Pn676: *se*
 v. 22: prexo, arso e destrutto / Pn676: *presto arso e destructo*
 v. 23: fine al mio lamento / Pn676: *fina' meilamenti*
 v. 24: che già / Pn676: *poiché*
 v. 25: sòn per te vixo in tormento / Pn676: *per te sòn visso in tormenti*
 v. 27: per amarte ingrata i' moro / Pn676: *per amarti mia signora*
 v. 28: ho cavato tal constructo / Pn676: *a la morte io sòn conducta*

9.

Bench'io serva un cor ingrato,
 non mi pento di servire,
 cosí servo vo' morire,
 como Amor m'ha incathenato.

- 5 Fa, crudel, quel che ti [pare]:
 dame pace o dame guerra.
 Io te voglio sempre amare
 fin che vivo su la terra
 e, si amar si pò sotterra,
 10 ameroti a modo usato.

Bench'io serva [...]

- Se ben th'amo e s'io t'adoro,
 o crudel m'ia nemicha,
 non dimando alchun restoro
 a l'eterna mia faticha;
 15 non ti sforzo esserme amicha
 poich'io th'amo in ogni stato.

Bench'io serva [...]

- La mia vita te dispiace;
 so ch'io th'amo al tuo dispecto,
 ma non posso a questa face
 20 riparare dentro al pecto,
 ché forza è s'io sòn distrecto
 da colei che m'ha ligato?

Bench'io serva [...]

Ben è ver che 'l pover core
l'amor tuo meritaria,
25 et a te faresti honore
ad usarli cortesia;
ma fa' pur, signora mia,
ché la fede io t'ho donato.

Bench'io serva [...]

Anonimo, barzelletta; xyyx / ababbx.xy / cdcddx.xy / eeffx.xy / ghghx.xy, ottonari; testimoni collazionati: Pn676 (manca dei versi 11-16, ma riporta due stanze in più), PeIII e PeIII² (entrambi incompleti, mancano dei versi 23-28, inoltre l'ordine delle stanze è il seguente: 1, 3, 2).

- v. 1: un / Pn676: *a un*, PeIII: *a*
v. 2: non mi pento di servire / Pn676: *che l'alma pena giorno et sera mi* / PeIII: *me*
v. 3: così servo vo' morire / Pn676: *tu serai la dea mia*
v. 4: come Amor m'ha incathenato / Pn676: *se bon fusse tale fato*
v. 5: Fa, crudel, quel che ti pare / Pn676: *Andagando per la vita (sic) ti* / PeIII: *te [pare]* / lezione di PeIII, Fc2441: *piace*
v. 6: dame pace o dame guerra / Pn676: *soffrirò ogne to guerra*, PeIII: *non me far hormai più guerra*
v. 7: voglio / Pn676: *voio*
v. 8: fin che / Pn676: *finch'iq su* / Pn676 e PeIII: *in su*
v. 9: e, si amar si pò / Pn676: *e s'amare potrò*, PeIII: *et se amar si pò*
v. 10: ameroti (nella rip.: amaroti) / Pn676: *amarotj*, PeIII: *teamarò*
v. 11: Se ben th'amo / PeIII: *Si ben t'amo*
v. 12: mia / PeIII: *lamia*
v. 13: alchun restoro / PeIII: *alcunristoro*
v. 14: a l'eterna mia faticha / PeIII: *nel'eterna mia fatica*
v. 15: amicha / PeIII: *amica*
v. 16: th'amo / PeIII: *t'amo*
v. 17: La mia vita te dispiace / Pn676: *Fa crudel quel che ti piace, vita* / PeIII: *fiamma*
v. 18: so / Pn676: *scioq th'amo* / PeIII: *t'amq tuo* / Pn676: *to*
v. 20: riparare / Pn676 e PeIII: *ripararch'ò*
v. 21: ché forza è s'io sòn distrecto / Pn676: *per le forz'è si constrecto*, PeIII: *e l'è forza s'io sòn distrecto*
v. 22: da colei che m'ha ligato / Pn676: *ch'ardo et bruxo in ogne lato*, PeIII: *da collui che m'ha ligato*
v. 23: Ben è ver che 'l pover / Pn676: *Io ben miro che 'l mixero*
v. 25: et a te / Pn676: *emi*
v. 26: ad / Pn676: *al'*
v. 27: ma fa' pur, signora mia / Pn676: *stentami pur, o falsa ria*
v. 28: ché la fede io t'ho donato / Pn676: *serverotiaffanata*
Pn676 inserisce la seguente stanza dopo il verso 10:

Altro non vòl il cor mio
di e nocte a ti servire;
al to core ho dato il mio,
non mi curo del languire,
cusì servo voglio morire,

como Amorem 'à incathenato.

Bench'io serva [...]

Pn676 così continua dal verso 29:

30 Il mio cor <invan> tel d<e>i;
quando amart' incominciài
e to schiavo alhora il fei,
dirti posso quanto sai:
ch'el ti lassa non fia mai,
una volta io te l'ò dato!

Bench'io serva [...]

10.

Tempo [è hormai de] <ricovrare>
del mio cor ambe le chiave;
dona mia, non te grave
s'io ti voglio abandonare.

5 Longo tempo t'ò servita,
io so ben con quanta fede;
s'è in forse la mia vita,
io so ben che tu nol crede.
Questa n'è la mia mercede,
10 quanto merta el mio stentare!

Tempo è hormai [...]

Dir non posso: «Hor sia con Dio!»,
dir non vo' quel che facto hai.
Se hagio perso el tempo mio,
ben <m'incresce> e dole assai;
15 meglio è tarde che non mai
questo ho hauto per ben fare.

Tempo è hormai [...]

Anonimo, barzelletta; *xyyx / ababbx.xyyx / cdcdx.xyyx*, ottonari; testimone collazionato: Pn27 (solo l' *incipit*).

v. 1: [è hormai de] / lezione di Pn27, Fc2441: *hormai di* <ricovrare> / lezione emendata, Fc2441: *ricoprare* Pn27: *ricovrate*

v. 14: <m'incresce> / lezione emendata, Fc2441: *mirincresce*

11.

S'io dimostro in viso el fuoco
che nel pecto ognora brusa,
l'alma mia, che non è usa,
l'à scoperto a poco a poco.

5 Fu già tempo ch'io pensai
consumar la fiamma ardente
con suspir, lacrime e guai;
ma ad ogn'or l'è piú cocente,
poiché vòì che stia absente;
10 sapi, ognor la morte invoco.

S'io dimostro [...]

O infelice sorte mia:
nato al mondo per stentare!
Questo esempio al mondo fia
d'un che vòlse tanto amare;
15 el suo corpo iace al mare
ch'arse sempre in ogni loco.

S'io dimostro [...]

Anonimo, barzelletta; xyyx / ababbx . xyyx / cdcddx . xyyx, ottonari; testimone collazionato: PeVI.

v. 1: in / PeVI: *aifuoco* / PeVI: *foco*

v. 2: brusa / PeVI: *miabruscia*

v. 3: è / PeVI: *era*

v. 4: l'à scoperto / PeVI: *miscopersi*

v. 5: ch'io pensai / PeVI: *chesperai*

v. 6: fiamma / PeVI: *fiamma*

v. 8: ad ognor / PeVI: *ognhor*

v. 10: ognor / PeVI: *ognhor*; invoco / PeVI: *invocho*

v. 13: esempio / PeVI: *exemplo*

v. 15: iace / PeVI: *inmezo*

v. 16: ch'arse / PeVI: *arde loco* / PeVI: *locho*

12.

Poi che 'l Ciel contrario, adverso,
m'à levato ogni ben mio,
pensier' dolci, ite con Dio
ché 'l star meco è tempo perso!

5 Un bel campo ho seminato
 et un altro ha còlto el fructo;
 se di quello fui spogliato,
 del mio mal fui causa in tuto,
 e cosí, dal duol destructo,
 10 vo piangendo i persi tempi
 e piú mei desegni sempì
 che m'han tolto ogni ben mio.

Pensier' dolci [...]

Di me sol vo' lamentarme
 ché 'l Ciel non ha colpa alchuna,
 15 perché troppo hebbi a fidarme
 de la perfida Fortuna;
 ben, quando hebbi hora importuna
 de dar fin al vecchio intento,
 volsi andar col passo lento,
 20 donde ò perso ogni ben mio.

Pensier' dolci [...]

Anonimo, barzelletta (forma grande); xyyx / ababbccy.yx / dedeeffy.yx, ottonari; testimoni collazionati: Bc18 (incompleto, manca dei versi 11-20), Dal (solo l' *incipit*, Pn27 (solo l' *incipit*, BosI e PeI (entrambi con due stanze in più).

v. 1: che 'l / Pn27 *che il* contrario, adverso / Pn27 *contrario et adverso*, PeI: *contrario e adverso*

v. 2: m' à / BosI: *m'ha* PeI: *me ha*

v. 4: ché 'l / Bc18, BosI e PeI: *ché*

v. 5: ho / Bc18: *o*

v. 6: et / Bc18, BosI e PeI: *e ha còlto el fructo* / Bc18: *a còlto il fructo* BosIC e P: *a tolto il frutto*, BosIS e W: *ha tolto il frutto*, PeI: *ha tolto il fructo*

v. 7: di quello / Bc18: *di questo*, BosI e PeI: *de quello io*, spogliato / Bc18: *spogliato* (sic)

v. 8: mal / Bc18, BosI e PeI: *error*, tuto / Bc18, BosI e PeI: *tutto*

v. 9: cosí / BosIC e P: *cusí*, PeI: *cosí*, destructo / BosI e PeI: *destrutto*

v. 11: mei desegni / BosIC e P: *i mei disegni*, BosIS e W: *i mei disegni*, PeI: *i mei disegni*

v. 13: lamentarme / BosI e PeI: *lamentarmi*

v. 14: non ha colpa alchuna / BosI e PeI: *colpa non gli ha alcuna*

v. 15: hebbi a fidarme / BosI e PeI: *hebbe a fidarmi*

v. 16: perfida / PeI: *perdida*

v. 17: ben / BosI e PeI: *che importuna* / BosI e PeI: *opportuna*

v. 18: de / PeI: *a vecchio* / BosI: *vecchio*

v. 19: passo / BosI e PeI: *piede*

v. 20: donde ò perso / PeI: *unde io persi*

BosI e PeI continuano con le seguenti due stanze:

Pertinace e van desiri
 etu, mia memoria viva,
 e voi, caldi mei sospiri,
 dove sempre el cor nutrive,

25 date pace a l' alma priva
de l' havuta in van speranza,
poiché ho perso per tardanza
quel ch'io cresi esser già mio!

Pensier [...]

30 Ben mi dól e assai mi pesa
che spogliato io fui de fatto
a lassar hora l' impresa
e restar al fin deffatto,
già la cartha del contratto
35 non val esser sigilata
de la fé promessa e data
a chi ha in forza ogni ben mio.

Pensier [...]

13.

Sempre l'è qual esser suole
questo affanno sí dolente;
e se 'l cor scoprir si vòle,
la mia lingua nol consente;
5 non s'intendo' le parole,
se la voce ben si sente.

E se 'l cor scoprir si vòle,
la mia vita nol consente.

Non sí forte el fiero thauro
con sua voce va mugendo,
quanto fo per mio restauro
10 di sfocarme, e piú m'incendo:
quela luce che ho dal Sole
troppo offusca la mia mente.

E se 'l cuor [...]

Al bel nome sempre eterno
di colei che in cor me iace
15 scoprir voglio el mio governo,
ma la lingua per ciò tace:
questo pur troppo mi dole,
ché 'l mio cuor manchar si sente.

E se 'l cuor [...]

Michele Pesenti, barzelletta; xyxyxy.xy / ababxy.xy / cdcdxy.xy, ottonari; testimonecollazionato: ~

Pel (con una stanza in più).

v. 1: qual / Pel: *come* suole / Pel: *sole*

v. 3: e / Pel(nella rip.): *che* si / Pel: *se*

v. 4: lingua / nella rip.: *vita*

v. 5: non s'intendo' le parole / Pel: *non sa più formar parole*

v. 6: se la voce ben si sente / Pel: *el pensier ch'ò ne la mente*

v. 8: mugendo / Pel: *mugiendo*

v. 9: quanto fo per mio restauro / Pel: *quanto io fo sol per ristauo*

v. 10: de / Pel: *dì* m'incendo / Pel: *meincendo*

v. 11: quela / Pel: *quella* che ho / Pel: *ch'ò*

v. 13: sempre / Pel: *sancto*

v. 14: di / Pel: *de*

v. 16: per ciò / Pel: *presta*

Pel inserisce la seguente stanza tra i versi 6 e 7 (i versi 5 e 6 di Fc2441 in realtà devono essere collazionati con i corrispondenti 5 e 6 di questa stanza):

Ogni di vo pur pensando
de scoprìr el mio tormento,
ma la lingua al mio comando
non mi serve e però stento:
non se intenden le parole,
se la voce ben si sente

Che se 'l cor [...]

14.

Mete gio' la geloxia
che di me prende madona,
ché tu sei l'alta colona,
che mantien la vita mia.

5 Non haver alchun suspecto
ch'ì me fuge di pregione:
la cathena, <ove> io fu' stretto,
è firmata in tal ragione
che la forza di Sansone
10 romper mai non la potria.

[Mete gio' la geloxia...]

Anonimo, barzelletta; xyyx / ababbx.[xy], ottonari; *unicum*

v. 1: gio': gioia

v. 2: prende / nella rip.: *prendi*

v. 7: <ove> / lezione emendata, Fc2441: dove.

15.

Sí como el bianco cigno
 per natural costume,
 morendo in qualche fiume,
 el corpo lassa

5 e mentre l'alma passa
 dal corporeo velo,
 d'un amoroso zelo
 s'empie el pecto,

10 e par ch'abia dilecto
 e de morir se vanti
 e piú soave canti
 alhor che prima,

tal io, che facio stima,
 sol col mio lacrimare,
 15 de farne intorno un mare
 senza riva,

dove che un tempo viva,
 né potendo partirme,
 forza fia sepelirme
 20 al fin ne l'[acque].

E como che 'l ciel piacque,
 amando io vo' morire
 e cantando scoprire
 i miei pensieri,

25 non già perché mai speri
 col mio angoscio[so] pianto
 né col mio amaro canto
 el cor placarte.

Anonimo, oda; abbc5 / cdde4 / effg5 / ghhi4 / illm5 / mnno5 / oppq5, settenari, quinari equaternari; testimoni collazionati: BosI e PeI.

v. 1: Sí como el bianco / BosI e PeI: *Come che 'l biancho cigno* (T, Ae Bdi PeI: *Sí comè*)

v. 2: natural / BosI: *natura à 'l*

v. 4: el / BosI: *il lassa* / PeI: *lascia*

v. 5: passa / PeI: *pascia*

v. 6: dal / PeI: *de quel*

- v. 8: s'empie / PeI: *seempie*, pecto / BosI: *petto*
v. 9: abia / BosI e PeI: *abbia*, dilecto / BosI: *diletto*
v. 10: vanti / BosI e PeI: *avanti*
v. 11: e piú soave / PeI: *e piú suavi*, BosI: *con piú suavi*
v. 13: io che facio / BosIS e W e PeI: *ch'iofaccio*, BosIP: *ch'iofacciu*
v. 14: lacrimare / BosIS e W e PeI: *lachrymare*
v. 15: farme / BosI e PeI: *farmi*
v. 20: [acque] / lezione di BosIC e P, Fc2441: *acqua* BosIS e W e PeI: *aque*
v. 21: como che 'l / PeI: *como cheal*, BosI: *come cheal*
v. 24: miei / BosI e PeI: *mei*
v. 26: angoscio[so] / lezione di PeI, Fc2441: *angoscio(sic)*
v. 28: placarte / BosI e PeI: *placare*

16.

Non pigliar tanto ardimento,
stulto cor che vai trop'alto;
s'entri in campo al primo asalto,
fugerai con gran spavento.

- 5 A chi miri, a chi pur brami
de salir in tanta alteza?
Quela donna che tant'ami
è trop'alta a tua baseza!
Pur con solita sciocheza
10 de parlarli ognor t'ingegni;
che sai tu che non si sdegni,
se li scuopri el tuo tormento?

Non pigliar [...]

- Del mio corpo non ho dramma
che non arda in fuecho insano;
15 chi [ha] nel cuor di me piú fiamma
dir se pò chiamar vulchano,
ché da presso e da lontano
ardo sempre in van sospiri
e nel pecto ho piú martiri
20 quanto piú di parlar tento.

Non pigliar [...]

El crudel aspro martire,
che mi struge a poco a poco,
è ch'io temo de scuoprire
el mio intenso e occulto foco;

25 [e se a lei soccorso invoco]
che me dia qualche riposo,
dirà forse che tropo osso
e ch'io fo gran manchamento.

Non pigliar [...]

Anonimo, barzelletta (forma grande); *xyyx / ababbccx.xy / dedeeffx.xy / ghgh[h]iix.xy*, ottonari;
testimoni collazionati: Pn27 (solol' *incipit*) e PeV (con una stanza in più).

v. 1: pigliar / Pn27: *pilgiar*

v. 2: trop' / PeV: *tropo*

v. 3: asalto / PeV: *assalto*

v. 4: fugerai / PeV: *fugirrai*

v. 7: Quela / PeV: *Che la tant' / PeV: tanto*

v. 8: trop' / PeV: *troppa baseza / PeV: basseza*

v. 10: ognor t'ingegni / PeV: *ognhor te ingeni*

v. 11: si sdegni / PeV: *se asdegni*

v. 12: li scuopri / PeV: *gli scopri*

v. 14: fuocho / PeV: *foco*

v. 15: [ha] / lezione di PeV, Fc2441: *non ha cor / PeV: cor*

v. 16: chiamar vulchano / PeV: *che sia vulcano*

v. 17: lontano / PeV: *lutano*

v. 18: sospiri / PeV: *suspiro*

v. 19: pecto / PeV: *petto martiri / PeV: martiro*

v. 20: di / PeV: *de*

v. 22: mi struge / PeV: *mestringe*

v. 23: scuoprire / PeV: *scoprire*

v. 24: occulto / PeV: *oculto*

v. 25: l'intero verso, mancante in Fc2441, è ricavato da PeV

v. 26: me / PeV: *mi riposo / PeV: riposo*

v. 27: forse / PeV: *forxi tropo oso / PeV: troppo osso*

v. 28: manchamento / PeV: *mancamento*

PeV continua con la seguente stanza:

30 Dami donche, Amor, consiglio
dimi, prego, ciò che ho a fare
se 'l tacere è per meglio
o s'io pur deggio parlare;
ché, volendo sempre stare
in tacer e in dir suspeso,
35 giongo tempo al tempo speso
et indarno servo e stento!

Non pi. [...]

17.

Chi se fida de Fortuna
a la fin resta inganato,
ch'el non è fermo alchun stato
sotto el corso de la luna.

5 Ogni cossa corre al fine
e non è sempre qual fu,
se non l'opre alme e divine
chi èn create de la sù;
chi se fida qua fra nu'
10 a la fin resta inganato,

ch'el non è fermo alcun stato

Como el ciel fermo non sta,
così el corso di natura,
così el tempo hor toglie hor dà,
e qua giú cossa non dura;
15 chi se fida in sua ventura
a la fin resta inganato

ch'el non è fermo [...]

Anonimo, barzelletta; *xyyx / ababby. yx / cdcdy. yx*, ottonari; testimoni collazionati: PeIII e PeIII² (entrambi con una stanza in più), Mc4 (presenta in comune con Fc2441 solo i primi due versi).

v. 2: inganato / PeIII: *ingannato*

v. 3: ch'el / PeIII: *ché* [fermo] (nella I rip.) / lezione di PeIII, Fc2441: *ferme*(sic); alchun / PeIII: *alcun*

v. 4: sotto el / PeIII: *sotto 'l* la luna / PeIII: *natura*

v. 5: cossa / PeIII: *cosa*

v. 7: alme e divine / PeIII: *almedivine*

v. 8: chi en / PeIII: *ch'en*

v. 9: se / PeIII: *sí* qua / PeIII: *qui*

v. 10: inganato / PeIII: *ingannato*

v. 12: el / PeIII: *al*

v. 13: el / PeIII²: *if* toglie / PeIII²: *togile*(sic)

v. 14: cossa / PeIII: *cosa*

v. 15: in sua ventura / PeIII: *de fortuna*

PeIII e PeIII² inseriscono la seguente stanza tra i versi 10 e 11:

Le fredde aque e il caldo foco (PeIII²W=focho),
l'umido aire o secha terra
non stan lor sempre ad un loco,
onde advien piú tanta guerra
che tramuta et tutto a terra
sotto el corso de la luna.

[Ch'el non è fermo ...]

Questo è, invece, il testo proposto da Mc4:

Chi se fida de Fortuna
a la fin resta inganato;
molta gente l'han provato

perché <sempre> non sta in una.

5 Costei sempre bassa or alza
come vol ogni persona
or me salta, or me balza
tali fructi lei ne donna.
A niun costei perdona
10 perché sempre non sta in una.

Chi se fida...

Se pur lei te dà richeza
e ti fa piû che estimare,
se pur lei te dà forteza
e beleza senza pare
15 pensa al fin de trabucare
perché sempre non sta in una.

Chi se fida...

Giamai ferma le sue rotte
et ognhor piû forte gira
or cum liete e triste notte
20 chi s'alegra e chi sospira,
chi biastema con grand'ira
perché sempre non sta in una.

Chi se fida...

Seben hora sono al basso
con dolor e gran tormento,
25 se 'l mio cor è stanco e lasso,
pien d'affanno, guai e stento
spero anchora serò contento
perché sempre non è in un una.

Chi se fida...

18.

Non è tempo d'aspectare
quando s'à bonaza e vento
ché se vede in un momento
ogni cossa variare.

5 Cossí como cade el fiore,
cossí cade tua beltade;
e tu pur stai in errore,
sempre usando crudeltade,
senza haver giamai pietade
10 a cui sempre te adorare.

Non è tempo [...]

Anonimo, barzelletta; xyyx / ababbx.xy, ottonari; testimoni collazionati: Bosl e PeI (entrambi mancano dei versi 5-10, ma riportano quattro altre stanze, di cui l'ultima consta, però, di soli quattro versi).

v. 1: aspectare / Bosl: *aspetare*

v. 2: s' à / PeI: *se ha*, Bosl: *s' ha e* / PeI: *o*

v. 3: se / Bosl: *si*

v. 4: cossa / Bosl e PeI: *cosa*

Bosl e PeI (le varianti sono tra parentesi) così continuano dal verso 5:

5 Se tu sali, fa' pur presto,
 lassa dir (PeIM=dire) chi dir vòle;
 questo è noto e manifesto:
 che non duran le viole
 e la neve al caldo sole
10 sòle in aqua ritornare.

Non è [...]

 Sia pur l' homo tale o quale
 sempre tema el precipitio,
 perché el (PeI=al) ben vien drieto el male,
 se non substa in nel (PeI=el) initio;
15 perhò (PeI=però) faccia ben l' officio (BosIC e P=l' offitio)
 chi ha la rota a governare.

Non è [...]

 Quando se ha firmato (BosIC e P=firmato) el piede
 et in tutto intorno visto,
 muta pur fortuna fede,
20 che non val contra al provisto;
 ché gli è ben da pocho e tristo
 chi non sa col tempo andare.

Non è [...]

 Non aspecti (BosIS e W=aspetti) alcun (PeIW=alchun) che volti
 questarota instabilita,
25 molti sono stati accolti
 nel condur de la lor vita.

Non è [...]

19.

Poiché l'alma per fé molta
ben servendo [stenta e] pate,
dolce cara libertade,
oimè Dio! che me l'à tolta.

5 Liber vissi senza affanni,
senza amor, senza martiri;
hor con ciechi e foschi inganni
pasco el cuor de van desiri
e in lacrime e in sospiri,
10 ben servendo, l'alma pate.

Dolce cara [...]

Qual di me fu piú contento,
mentre ch'era in mio potere,
ciò che fusse affanno e stento,
nol poteva alhor sapere;
15 hor me ho forte da dolere,
poiché amando l'alma pate.

Dolce cara [...]

Libertade è bella cossa,
dicha pur che <dire> voglia;
canta, crida, scriza e possa,
20 el non sa che sia mai doglia:
chi da lei dunque si spoglia
fa il cuor servo e l'alma pate.

Dolce cara [...]

Poiché adoncha io sòn ligato
e che a posta d'altrui vivo,
25 prego il cuor a cui sòn dato
che mia fé non habia a scivo,
ché asai basta, s'io sòn vivo,
di me stesso l'alma pate.

Dolce cara [...]

Anonimo, barzelletta; xyyx / ababby.yx / cdcddy.yx / eeffy.yx / ghghhy.yx, ottonari; testimoni collazionati: Bc18 (incompleto, manca dei versi 11-28), Fn230 (manca dei versi 11-28, ma riporta due stanze in più, inoltre l'ordine dei versi della ripresa è il seguente: 3-4-1-2), PeI (con una diversa terzastanza).

v. 1: Poiché l'alma per fé molta / Fn230: *l'alma affittada mesciolta*

v. 2: ben servendo [stenta e] pate / lezione di Bc18 e PeI, Fc2441: *ben servendo l'alma pate*, Fn230: *vagridandolibertate*

v. 3: dolce cara libertade / Bc18: *dolce e cara libertate*, Fn230: *Dolze e cara libertate*, PeI: *dolce cara libertate*

- v. 4: oimè / Bc18: *oymè Dio* / Fn230: *Di', che me l'à* / Bc18: *chi mi t'à*, Fn230: *mi t'ha*, PeI: *chi me te ha*
- v. 5: Liber vissi senza affanni / Bc18: *Liber vissi e senza afanni*, Fn230: *Liber vissi già molt'anni*, PeI: *Liber vissi et senza affanni*
- v. 6: senza ... senza / Fn230: *sanza ... sanza*
- v. 7: hor con cechi e foschi inganni / Bc18: *in in(sic) cechi e 'niusti inganni*, Fn230: *or con pena et gravi affanni*, PeI: *hor con cechi e avisti inganni*
- v. 8: pasco el cuor de / Bc18: *pascho il cor di*, Fn230: *pasco el cor di*, PeI: *pasco el cor de; desiri* / Fn230: *disiri*
- v. 9: e in lacrime e in sospiri / Bc18: *e in lacrime e in sospiri*, Fn230: *sempre sto in doglia e 'n sospiri*, PeI: *et in lachryme e in sospiri*
- v. 10: ben servendo l'alma pate / Fn230: *perragion di tua beltate*
- v. 12: ch'era / PeI: *che era*
- v. 15: hor me ho / PeI: *ben m'ho*
- v. 18: <dire> / lezione emendata, Fc2441: *dir*
- v. 23: adoncha / PeI: *adonque*
- v. 25: il cuor / PeI: *quella*
- v. 26: che mia fé non habia a scivo / PeI: *mio servir non habbia a schivo*
- v. 27: assai / PeI: *assai s'io sòn vivo* / PeI: *ch'io sia privo*
- v. 28: di / PeI: *de*
- Fn230 così prosegue dal verso 11:

El gran duol ch'ò drento al core
 manchar fa tutti e mie' sensi,
 tu conosci tal dolore,
 Ah! crudele et non ci pensi,
 15 de mie' affanni tanto immensi
 habbi or mai qualche pietate!

Dolze[...]

Tu puoi farmi morto et vivo
 ch'io son tuo preso et leghato,
 et però non mi far privo
 20 del tuo aspecto tanto amato;
 se fedel sempre son stato,
 perch'è mostri crudeltate?

Dolze[...]

PeI così presenta la terza stanza:

Pate l'alma e pate el core
 e mei spirti e tutti i sensi,
 et al mio grave dolore
 20 par che alcun già mai non pensi
 né gli è chi me ricompensi
 del stentar che l'alma pate.

Dolcechiara[...]

20.

Defecerunt, donna, hormai
sicut fumus dies mei;
se discesa dal ciel sei,
audi vocem de' mei guai.

5 T'ò servita già tanti anni
senza premio e senza fede;
trame hormai di tanti affanni!
Questo fia per mia mercede;
se 'l martir ogn'altro excede,
10 certo sòn che 'l vedere è asai.

Defecerunt [...]

Non pigliar mio dir a gioco,
ché, se il duol piú tempo dura,
tanto intenso e grav'è il foco
de mia pena acerba e dura;
15 e 'la mia aspra vita obscura;
bon rimedio non fia mai.

Defecerunt [...]

Lasso me che sòn conducto
hor al fin de mie giornate,
e mi sento haver in tuto
20 perso il tempo de mie etade,
deh! crudel, habi pietade
ché in ver may non errai.

Defecerunt [...]

Piú parlar non posso, adio!
vale, vale, ingrata, hor vale!
25 ben ti prego che 'l cor mio
me ritorni tal o quale,
ché servir chi me fa male
mai, crudel, io non sperai.

Defecerunt [...]

Anonimo, barzelletta; xyyx / ababbx.xy / cdcdx.xy / efeffx.xy / ghghx.xy, ottonari; testimoni collazionati: Fn27 (incompleto, manca dei versi 5-28), Pn27 (solo l' *incipit*) e PeI.

v. 1: Defecerunt / Pn27: *Defecerunt* donna / Fn27: *vedo*

v. 3: se discesa dal ciel sei / Fn27: *tu ch' summo bene sei*, PeIW: *si descesa dal ciel sei*

v. 4: vocem / Fn27: *voce*

v. 5: T'ò / PeI: *T'ho* tanti anni / PeI: *tant'anni*

v. 7: trame / PeI: *trammidi* / PeI: *de*

v. 8: fia / PeI: *fa*

v. 9: se 'l martir / PeI: *che 'l mio duol*

v. 10: certo sòn che 'l vedere è asai / PeI: *né non può durar assai*

v. 11: gioco / PeI: *ioco*

v. 12: se il / PeI: *se 'l*

v. 13: tanto intenso / PeI: *tanto è intenso* il / PeI: *el*

v. 14: de mia pena acerba e dura / PeI: *che mia vita morte fura*

v. 15: e la mia aspra vita obscura / PeI: *del tuo servo hor habi cura*

v. 16: bon rimedio non fia mai / PeI: *e de penetrallo hormai*

v. 17: conducto / PeI: *condutto*

v. 18: hor / PeI: *hora*

v. 19: tuto / PeI: *tutto*

v. 20: il / PeI: *el* mie / PeI: *mia* etade / PeI: *etate*

v. 21: habi / PeIM: *habbi* pietade / PeI: *pietate*

v. 22: ver may / PeI: *verte* mai

v. 25: prego / PeI: *priego*

v. 26: me / PeI: *mi* tal / PeI: *tale*

v. 27: ché servir chi me fa male / PeI: *che 'l servite piú non vale*

v. 28: mai, crudel, io non sperai / PeI: *né varà né valse mai*

21.

A la guerra, a la guerra!
ch'Amor non vòl piú pace,
ma sempr'è piú tenace.

5 Questa guerra è mortale
per uno ardente strale,
chagion d'ogni mio male,
per farne sempre guerra.

A la guerra [...]

10 Io non trovo arme forte,
che vetar possa morte;
in van batto a le porte
di pace e non di guerra.

A la guerra [...]

Hor mo' sòn vinto in tuto,

perso, arso e destructo:
questo è d'amor il fructo,
15 di tenir sempre in guerra.

A la guerra [...]

Ma la cagion vo' dire,
poiché degio morire,
e un secreto scuoprire
è cagion di tanta guerra.

A la guerra [...]

20 Una a chi servo fede
che 'l mio dolor non vede,
alfin per mia mercede
mi fa con morte guerra.

A la guerra [...]

25 Un sol don ti adimando:
a uscir l'alma di bando
habia pietà pensando
de mia morte e guerra.

A la guerra [...]

30 Se 'l corpo fia sepulto,
in te el cuor vive occulto,
né temerà piú insulto:
fornita è tanta guerra.

A la guerra [...]

Anonimo, ballata antica, xyy / aaax.xy / bbbx.xy / cccx.xy / dddx.xy / eeex.xy / fffx.xy / gggx.xy, settenari; testimoni collazionati: BosI e PeI (entrambi mancano dei versi 24-31, ma riportano altre quattrostanze).

v. 5: uno / BosIC e P: *un*

v. 6: chagion / BosI e PeI: *cagion*

v. 8: arme / BosI e PeI: *arma*

v. 11: di pace e non di guerra / BosIC e P e PeI: *non di pace, ma di guerra*, BosIS e W: *non di pace, ma de guerra*

v. 12: Hor mo' sòn / BosI e PeI: *Hora sòn tuto* / BosI e PeI: *tutto*

v. 13: destructo / BosI e PeI: *destrutto*

v. 14: d'amor / BosI e PeI: *d'amore fructo* / BosIS e W e PeI: *frutto*

v. 15: di tenir sempre in guerra / BosI e PeI: *che sempre me fa guerra*

v. 17: poiché degio / BosI e PeI: *poich'iodeggio*

v. 18: scuoprìre / BosI e PeI: *scoprire*

v. 19: è cagion / BosI e PeI: *cagion*

v. 20: servo / BosIC e P: *serve*

v. 21: vede / BosI e PeI: *crede*

BosI e PeI (le varianti sono tra parentesi) così continuano dal v. 24:

25 Ma el tutto porto in pace
per quel che nel cor iace,
aspetta(=aspecta)tempo et ace
questa aspra e crudel guerra

A la [...]

30 Ma se 'l tuo dur concetto
non m' ha qualche rispetto,
temo che po' un dispetto
finirà l' aspraguerra.

A la [...]

35 Se altrove pur sei volta
e in tutto da me toltà,
ascoltame una volta
e a to posta fa' po' guerra.

A la [...]

Ma non voler che in bando
stia el tuo servo, quando
tu el vedi lachrymando (BosIC e P=lacrimando)
per la continua guerra.

A la [...]

22.

Lassa, dona, i dolci sguardi,
s'hai contrarij gli ochi al core;
ch'el t'è infamia e dishonore,
far ch'indarno el mio cuor ardi.

5 Se mia fede e servitude
hai pur tolto, dona, a sdegno,
con bei sguardi e arte astute
non tener mio core impegno,
ché non è ver d'amor segno
10 esser lieta e dolce [agli] occhi
e dar pasto de' fenocchi,
como fano i cor bugiardi.

Lassa donna [...]

Se al principio, quando Amore
fe' vedermi i toi bei lumi,
15 visto havesse che 'l tuo core
fusse alien da toi costu<m>i,
pensar dêi che di toi fumi
non mi haresti mai pasciuto,
ma poi che t'ò acognosciuto
20 da tue mane Idio me guardi.

Lassa donna [...]

Anonimo, barzelletta (forma grande), xyyx / ababbccx.xyyx / dedeeffx.xyyx, ottonari; testimoni collazionati: Pn27 (solo l' *incipit*) e PeVI.

v. 2: s'hai / PeVI: *s'ai*

v. 3: dishonore / PeVI: *desonore*

v. 4: far / PeVI: *faa* cor mio / PeVI: *mio cuor*

v. 5: servitude / PeVI: *servitude*

v. 6: hai pur tolto, dona / PeVI: *ha' a torto, o donna*

v. 7: arte / PeVI: *tante*

v. 9: è ver d' / PeVI: *hè de*

v. 10: [agli] / lezione di PeVI, Fc2441: *negli*

v. 11: fenocchi / PeVI: *fenochi*

v. 12: bugiardi / PeVI: *busardi*

v. 13: al / PeVI: *a*

v. 14: vedermi i toi bei / PeVI: *vedertuobelli*

v. 15: che 'l / PeVI: *che*

v. 16: fusse alien da toi / PeVI: *fosse alieno da* costu<m>i / lezione emendata, Fc2441: costui, PeVI: *costumi*

v. 17: dêi che di toi / PeVI: *de' che de tuo*

v. 18: mi haresti / PeVI: *m'aresti*

v. 19: poi che t'ò acognosciuto / PeVI: *dapoi t'ò cognosciuto*

v. 20: da / PeVI: *de* mane Idio / PeVI: *manDia*

23.

Se gran festa me mostrasti
a la ritornata mia,
dona mia, non me gabasti
perché già te cognosia.

5 Le chareze che me fêsti,
assai piú del consueto,
con parole e dolci gesti
piú che pria non mi fêr lieto,

perché disi in mio secreto:
10 «Fiamma verde poco dura!»
e però non feci cura,
se poi presto te cangiasti.

Dona mia non me gabasti
perché già te cognosia.

El primo dí tuto el mondo
era in festa e io d'argento;
15 l'altro dí, che fu el secundo,
fui di piombo in un momento;
per me poi cangiose il vento,
ché mai piú non fui ben visto
ma, sí como fusse un tristo,
20 di me piú non te curasti.

Dona mia [...]

La tua gratia, ch'ò perduta,
non mi dà pensier né toglie,
perché piaga antiveduta
dir se vòle che ha men doglie;
25 le tue false e triste voglie,
ch'ano el mèl misto chol toscho,
tu sai ben che le cognoscho;
non piú, lingua, assai parlasti!

Dona mia [...]

Galeotto Del Carretto, barzulletta (formagrande), xyxy / ababbccx.xy / dedeeffx.xy / ghghhiix.xy, ottonari; testimoni collazionati: Mt55 (incompleto, manca dei versi 13-28), PeV (incompleto, manca dei versi 21-28, inoltre sono scambiati i versi 3 e 4).

- v. 1: mostrasti / Mt55: *monstrasti*
v. 3: dona / Mt55 e PeV: *donna* me / Mt55: *ma*
v. 4: perché / Mt55: *poiché* cognosia / PeV: *cognoscia*
v. 5: chareze / Mt55 e PeV: *carezeme* / Mt55: *mi*
v. 6: consueto / Mt55 e PeV: *consueto*
v. 7: dolzi / Mt55: *dolze* PeV: *dolci*
v. 8: mi fer / Mt55: *mi far*; PeV: *me fer*
v. 9: disi in mio / Mt55 e PeV: *dissi nel*
v. 10: fiamma / Mt55 e PeV: *fiamma* poco / PeV: *pocho*
v. 11: però / Mt55 e PeV: *perhà* feci / Mt55: *fece*
v. 12: presto / Mt55: *tosto*
v. 13: tutto'l mundo / PeV: *tuto el mondo*
v. 15: di / PeV: *poi* fu / PeV: *fo*
v. 16: di / PeV: *de*

- v. 17: me / PeV: *mi'cangiose il / PeV: cangiosiel*
 v. 18: piú non fui / PeV: *fui da po'*
 v. 19: como / PeV: *come*
 v. 20: piú / PeV: *poi*

24.

Deh, per Dio, non mi far torto!
 Trami hormai de foco eterno,
 poiché sol per te sòn morto
 e damnato ne l'inferno.

- 5 Io sòn l'ombra poverella
 d'un ch'è morto sol per fede,
 ch'al suo Dio va tapinella
 per haver qualche mercede;
 poiché a morti si concede
 10 questo dí pace e conforto.

Deh, per Dio, [...]

- Non sia alchun però che stima,
 se ben par che muti loco,
 ch'io non sia dov'era prima,
 e che a me extingua il focho
 15 [per che] abrugio in ogni locho
 e l'inferno mecho porto.

Deh, per Dio, [...]

- Chi me [vede] ogi per via,
 giurerà ch'anchorsia vivo,
 ma chi sa la doglia mia
 20 dirà lui che piú non vivo,
 ma cosí, de vita privo,
 cerco anch'io qualche diporto.

Deh, per Dio, [...]

- De profundis te clamavi;
 dona, exaudi mie parole,
 25 tempo è hormai che me ne chavi
 e ragione anchora il vòle;
 hogi è 'l dí nel qual si suole

dar riposo a ciaschun [morto].

Deh, per Dio, [...]

- Anonimo, barzelletta, xyxy / ababbx.xy / cdcddx.xy / efeffx.xy / ghghhx.xy, ottonari; testimoni collazionati: Bc18 (incompleto, manca dei versi 23-28, inoltre l'ordine delle stanze è il seguente: 1, 3, 2), Pn27 (solo l'*incipit* e BosII e PeI (in entrambi l'ordine delle stanze è il seguente: 1, 4, 2, 3).
- v. 1: Deh / Bc18, BosII e PeI: *də mi / Cantus di PeI: me*
- v. 2: trami hormai de foco / Bc18: *trami ormai del foco*, BosII: *trammi hormai de fuoco*, PeI: *trammi hormai del foco*,
- v. 3: te / Bc18: *te*
- v. 4: dannato nel' inferno / Bc18: *dannatonell' inferno*, BosII e PeI: *dannato nel' inferno*
- v. 6: fede / Bc18: *fide*
- v. 7: ch'al / Bc18: *che al*, vatapinella / Bc18: *voto apella*
- v. 9: morti si / Bc18: *morto si*, BosII e PeI: *morte se*
- v. 11: alchun / Bc18: *alcuno*, BosII e PeI: *alcun*
- v. 12: che / Bc18, BosII e PeI: *ch'io*
- v. 13: ch'io / Bc18: *che io*, BosII e PeI: *che sai dov'era / Bc18: sciò dove era*
- v. 14: me se extingua el foco / Bc18: *a me s'estingua il focho*, PeI: *me extingua il focho*
- v. 15: [per che] / lezione di BosII e PeI, Fc2441: *per*; abrugio in ogni locho / BosII e PeI: *abruscio in ogni loco*
- v. 16: e l' inferno / Bc18: *ell' inferno mecho* / Bc18, BosII e PeI: *meco*
- v. 17: me / Bc18: *mi* [vede] / lezione di Bc18, BosII e PeI, Fc2441: *vedi* oggi / BosII e PeI: *hozi*
- v. 18: giurerà ch' anchor / Bc18: *chiederà che anchor*, BosII e PeI: *iuraria che anchor*
- v. 19: chi sa / Bc18: *che fia*
- v. 21: così / BosII e PeI: *cussí de* / Bc18: *di*
- v. 22: cerco anch'io / Bc18: *harò anch'io*, BosII e PeI: *anchor*, diporto / BosII e PeI: *conforto*
- v. 23: De profundis / BosII: *De profundis*
- v. 24: dona / BosII: *donna*
- v. 25: tempo è hormai / BosII e PeI: *tempo hormai*
- v. 26: ragione / BosII e PeI: *ragion il* / BosII e PeI: *el*
- v. 27: hogi è 'l di nel qual si suole / PeI: *ch'ozì è il di nel qual se sole*
- v. 28: [morto] / lezione di BosII e PeI, Fc2441: *morte*

25.

Nunquam fu pena magiore
né tormento tanto strano,
che 'l servire spesso invano
e trovasi in disfavore.

- 5 Strana vita e miser sorte
è de chi, servendo, vede
sue fatiche ad altri porte,
né per lor esser mercede;
s'el non ha ventura fede,
10 pocho val al servitore.

Nunquam fu [...]

Con speranza del servitio
se dispensa ogni giornata,
aspectando el benefitio
se non ogi un'altra fiata;
15 ma chi serve a gente ingrata
perde il tempo, i giorni e l'hore.

Nunquam fu [...]

Ma se pur convien servire,
faccia conto di stentare,
cecho, muto, senza ardire
20 et ognora simulare,
ch'el non può molto durare
che'l ver dica ad un signore.

Nunquam fu pena [...]

Anonimo, barzelletta, xyyx / ababbx.xy / cdcddx.xy / efeffx.xy, ottonari; testimoni collazionati:

PeIII e PeIII² (i versi 3 e 4 risultano incrociati).

v. 1: Nunquam / PeIII: *Nunqua*

v. 3 che 'l servire spesso invano / PeIII e PeIII²R: *e haver speso el tempo invano*

v. 4: e trovasi in disfavore / PeIII: *che vederse in desfavore*

v. 5: Strana / PeIII: *strania*, PeIII²W: *stranea*

v. 6: chi / PeIII: *cui*

v. 9: s'el / PeIII: *se*

v. 14: ogi / PeIII: *hogi*

v. 16: il / PeIII: *el* giorni / PeIII²W: *gorne(sic)*

v. 18: faccia / PeIII: *faccia* di / PeIII: *de*

v. 19: cecho / PeIII: *ciecha* ardire / PeIII: *udire*

v. 20: ognora / PeIII: *ognhora*

v. 21: ch'el / PeIII: *cha* durare / PeIII²: *duraer(sic)*

v. 22: che 'l / PeIII: *chi el* dica / PeIII: *dice*

26.

Se cangiato m'hai la fede,
o spietato e fiero amante,
fu el tuo cor de diamante,
che 'l mio tanto mal non crede.

5 Non fu già che mai errore

ti facese in alchun stato,
ché, alhor quando el ciecho Amore
me ferì nel stancho lato,
l'alma e 'l cuor t'hebbe donato
10 e acceptato per signore.

Se cangiato m'hai la fede [...]

Ciecha, stolta, sorda e muta
fusse stata in quel momento,
15 quando fui d'amor conduta
a donarte il cuor, ch'io sento
che 'l vigor hormai ho spento,
l'alma insiema anchor distrutta.

Se cangiato m'hai la fede [...]

<Gli> è un bel motto qual se dice:
20 «Bona fé non è mutabile»;
questo è falso a me infelice
sol per te che sei instabile.
<Ah!> infamia inextimabile,
che a cangiar fede non lice.

Se cangiato m'hai la fede [...]

25 Assai sagia e di beltade
piú di me ne troveresti,
ma null'altra di bontade
pare a me trovar potresti!
se l'honor tuo cognoscesti,
30 usaresti a me pietade.

Se cangiato m'hai la fede [...]

Anonimo, barzelletta, xyyx / ababba.[xy] / cdcdcd.[xy] / eeffe.[xy] / ghghhg.[xy], ottonari;
unicum

In Fc2441 tutti gli *incipit* delle riprese non riprendono il primo verso della ripresa vera e propria, bensì il primo della stanza appena terminata; il testo è stato perciò emendato riportandolo allo schema abituale.

v. 19: <Gli> / lezione emendata, Fc2441: *Egli*

v. 23: <Ah!> / lezione emendata, Fc2441: *Ha*

27.

El converrà ch'io mora
senza far piú difesa.

5 Io sento ognor mancharme,
el cuor tuto abrusarme,
e, se cercho aítarme,
Amor piú mi martora.

[El converrà...]

10 S'io mi levo dal cuore
questo indurato amore,
ritorna asai maggiore
e piú m'afflige e acora.

El converrà [...]

Al mio falace invoglio,
dónde mai mi disoglio
ché, se slegar mi voglio,
piú mi riliego ognora.

El converrà [...]

15 Fugito ho già molti anni,
questi amorosi inganni,
patito ho tanti affanni,
né sòn libero anchora.

El converrà [...]

20 Vegio ch'io corro a morte,
ma mia perversa sorte
mi fa sempre piú forte
a consentir ch'io mora.

El converrà [...]

25 Ay! troppo duro facto
al mio cor obstinato.
Ahy! Amor despietato,
ch'a torto vòl ch'io mora!

El converrà [...]

Anonimo, ballata antica, xy / aaax.xy / bbbx.xy / cccx.xy / dddx.xy / eeex.xy / fffx.xy, settenari; testimoni collazionati: Pn676, Bosl e PeI (nei due testimoni petruciani l'ordine delle stanze è il seguente: 4, 1, 2, 3, 5, 6). In Fc2441 manca l'*incipit* della prima ripresa, che è stato perciò restituito tra parentesi quadre.

v. 1: converrà / Bosl e PeI: *convera*

v. 2: difesa / Pn676: *dífexa*

v. 3: ognor / Bosl: *ognhor*; mancharme / Pn676: *mancarmi*, BoslS e W e PeI: *mancarme*

v. 4: el cuor tuto abrusarme / Pn676: *e il cortuto abruarmi*, Bosl: *cortutto abrusciarme*, PeI: *el cor tanto abrusciarme*

v. 5: cercho / Pn676: *io cercho*, Bosl: *io cerca* aitarne / Pn676: *d'aiutarmi*, Bosl: *adiutarme*

v. 6: me / Bosl e PeI: *mi*

v. 7: me / PeI: *mi* cuore / Pn676 e Bosl: *core*

v. 9: asai / PeI: *assai*

v. 10: m'afflige e acora / Pn676: *m'afflige et achora*, Bosl e PeI: *me affligge e acora*

v. 11: Al / Pn676: *A*, Bosl e PeI: *Ha* falace / Bosl e PeI: *fallace* invoglio / Pn676: *invoglio* (sic)

v. 12: donde / Bosl e PeI: *dunde* mai / Pn676: *ma'* disoglio / BoslS e W e PeI: *discioglio*

v. 13: slegar / Pn676: *sligare*

v. 14: riliogo ognora / Pn676: *rilego ognora*, Bosl e PeI: *relego ognhora*

v. 15: Fugito / PeI: *Patito* molti anni / Pn676 e Bosl: *molt'anni*

v. 17: patito / Bosl e PeI: *portato*

v. 18: anchora / Pn676: *ancora*

v. 19: Vegio / Bosl e PeI: *veggio*

v. 21: fa sempre / Pn676: *scopre*

v. 22: consentir / Pn676: *consentire*

v. 23: Ay! troppo / Pn676: *A chi troppa*, Bosl e PeI: *Ahi! troppa* facto / Bosl e PeI: *fato*

v. 24: al / Pn676: *a* Bosl e PeI: *ha* cor / Pn676: *core* obstinato / Bosl e PeI: *destinato*

v. 25: ahy! / Bosl e PeI: *ha!* Amor / PeI: *Amore* despietato / Pn676: *dispietato*

v. 26: ch'a / PeI: *che a* mora / Pn676: *mori*

28.

Deh! dolce diva mia,
non esser tanto ria,
dolce signora mia.

5 Io moro e vedo ciaro
che 'l mio morir t'è caro,
che lì pòi far riparo
e ognora mi sei piú ria.

[Dhe! dolce diva ...]

10 Io sòn, senza il tuo aspecto,
privo d'ogni dilecto;
cossí moro in effecto
e tu pur mi sei piú ria.

Dhe! dolce diva [...]

Dhe! dolce mia signora,
non far che'l duol m'accora,
non consentir ch'io mora,
15 dolce signora mia.

Dhe! dolce diva [...]

Aimè! quanto hai gran torto!
Colei ch'è pur conforto
che un so fidel sia morto,
se lei gli è stata ria.

Dhe! dolce [...]

20 <Ahi!> quanto hai duro il cuore!
Colei ch'è un servitore
che per lei piange e more,
e gli è sempre piú ria.

Dhe! dolce [...]

25 Gli è ver che per amarte
l'alma da me si parte,
ma ne sei causa in parte
che mi sei troppo ria.

Dhe! dolce [...]

Anonimo, ballata antica, xxx / aaax.xxx / bbbx.xxx / cccx.xxx / dddx.xxx / eeex.xxx / fffx.xxx, settenari; testimoni collazionati: Pn27 (solo il verso 4), PeIII e PeIII² (in entrambi l'ordine delle stanze è il seguente: 1, 4, 5, 6, X, 2, 3, con una stanza in più). In Fc2441 manca l'*incipit* della prima ripresa, che è stato perciò restituito tra parentesi quadre.

v. 2: esser / PeIII: *me star*

v. 4: chiaro / Pn27 e PeIII: *chiaro*

v. 7: ognora mi / PeIII: *ognhor me*

v. 8: senza il / PeIII: *già del*

v. 10: cossí / PeIII: *cosí*

v. 11: sei piú ria / PeIII: *sei ria*

v. 12: Dhe / PeIII: *De*

v. 13: m'accora / PeIII: *m'acora*

v. 16: Aimè / PeIII: *ha ha* / PeIII: *hai*

v. 17: colei / PeIII: *collei pur* / PeIII: *per*

v. 18: so / PeIII: *suo*

v. 19: se / PeIII: *sí gli* / PeIII: *li*

v. 20: <Ahi!> / lezione emendata, Fc2441: *hu!* PeIII: *hu* il cuore / PeIII: *el core*

v. 21: *colei ch' à un servitore* / PeIII: *collei à un servidore*

v. 23: *e gli è sempre piú ria* / PeIII: *e lei li è sempre ria*

v. 24: *Gli è* / PeIII: *L'è ver*

v. 25: *me* / PeIII: *mi*

v. 27: *mi* / PeIII: *me*

PeIII e PeIII² (le varianti sono tra parentesi) inseriscono la seguente stanza:

Tu pòitenerme (=tenirme) vivo
col tuo aspecto divo
e tu di quel m' hai privo
e sei sempre piú ria.

Dolce signora mia [...]

29.

Pietà! cara signora,
ch'io sòn [già] quasi morto;
morendo, io moro a torto
ché pur ben servo ognora.

Pietà! cara signora,
ch'io sòn già quasi morto.

5 Pietà! che 'l gran dilecto
che introme in mezo al pecto,
vedendo il vostro aspecto,
la nocte e 'l dí m'acora.

Pietà! cara [...]

10 Pietà! che 'l vostro nome
m'à carcho di tal some;
me stesso io non so come
respiri ch'io non mora.

Pietà! cara [...]

15 Pietà! che 'l miser cuore
sente in sé tal dolore,
che del passion [ne] more
l'[anima che ve] adora.

Pietà! cara [...]

Pietà! che la mia sorte
me fa bramar la morte:
da questa vita forte
20 che hormai me trasi fuora.

Pietà! cara [...]

Anonimo, ballata antica, xyyx / aaax.xy / bbbx.xy / cccx.xy / dddx.xy, settenari; testimoni collazionati: Pn27 (solo l' *incipit*, BosI, PeI (in entrambi l' ordine delle stanze è il seguente: 1, 3, 2, X, con una diversa ultima stanza) e PeIX (presenta una struttura composta da stanze rispettivamente di 4 e 6 versi, il cui ordine, costituito dalle sole a 4, è il seguente: 1, 2, 4, 3 e X, con una diversa ultimastanza).

v. 2: [già] quasi / lezione di BosI e PeI, Fc2441: *quasi*

v. 3: io / BosI: *i'*

v. 4: ché pur / BosI: *perché*, PeI: *epur*, ognora / BosIS e W, PeI, PeIX: *ognhora*

v. 5: dilecto / BosIS e W e PeIX: *diletto*

v. 6: mezo al pecto / BosIC e P: *mezzo il petto*, PeI: *mezo el pecto*, PeIX, BosIS e W: *mezo el petto*

v. 7: il / BosI e PeI: *el aspecto* / BosI e PeIX: *aspetto*

v. 8: nocte / PeIX: *notte*

v. 9: vostro / BosI: *nostro*

v. 10: m' à carcho / BosI: *m' ha carco*, PeI: *m' à carco*

v. 11: me stesso io / BosI, PeI e PeIX: *ch' io in stesso*

v. 12: respiri / BosI e PeI: *rispiri*, PeIX: *resiste*

v. 13: cuore / PeI e PeIX: *core*

v. 14: sé / BosI: *me*

v. 15: del / BosI, PeI e PeIX: *dē [ne]* / lezione di BosI, PeI e PeIX, Fc2441: *non*

v. 16: [anima che vi] / lezione di BosI e PeI, Fc2441: *anima mia che ve*, PeIX / *anima chi vi*
BosI, PeI e PeIX (le varianti sono tra parentesi) propongono la seguente ultima stanza:

Pietà! ch' io ho (PeI e PeIX = ch' i' ò) perso il (PeI e PeIX = el) lume
de gli ochi (PeI = occhi) volti in fiume,
sí come ha per costume
20 chi troppo se inamora.

Pietà [...]

30.

El dolor chi me distruge
me constringe e vòl ch' io dica
che per te, dolce nemica,
la mia vita da me fuge.

5 Mentre i' vegio il dolce aspecto
dove la mia vita pende,
me rinova il foco in pecto
e sí gran fiamma li accende;
e' l martir, che l' alma offende,

10 è cagion che vòl ch'io dica

che per te dolce [...]

Se dal viso honesto e vagho
sto lontan per mio dolore,
vostra diva e bella imagho,
ch'ò sculpita dentro al core,
15 s'apre santa a tute l'hore
e così conven ch'io dica:

che per te [...]

Già pensai celare il focho,
ogni affanno, ogni martire,
pur sperando a tempo e luocho
20 ogni cossa al fin scoprire;
hor, vedendome morire,
sòn constretto e conven che dica:

che per te [...]

Anonimo, barzelletta, xyyx / ababby.yx / cdcdy.yx / efeffy.yx, ottonari; testimone collazionato: Mc4 (che inserisce il refrain *El dolotra* i versi 4 e 5).

v. 1: distruge / Mc4: *destruge*

v. 3: nemica / Mc4: *inimica* (ripresa: *nimica inemica*)

v. 4: me / Mc4: *te*

v. 5: Mentre i' vegio il / Mc4: *Mentr'io vedo el*

v. 8: fiamma li accende / Mc4: *fiamma se acende*

v. 9: e 'l martir, che / Mc4: *che 'l dolor a*

v. 10: che vòl ch'io dica / Mc4: *e vòl che dica*

v. 11: vagho / Mc4: *casto*

v. 12: lontan / Mc4: *lontano*

v. 13: imagho / Mc4: *imago*

v. 14: ch'ò sculpita dentro al / Mc4: *chi è sculpita in mezo il*

v. 15: s'apre santa / Mc4: *sta pronte* (sic)

v. 16: ch'io / Mc4: *che*

v. 17: pensai / Mc4: *cercai* foco / Mc4: *focho*

v. 18: martire / Mc4: *maritrio* (sic)

v. 19: a / Mc4: *a* luocho / Mc4: *loco*

v. 20: ogni cossa / Mc4: *hogni cosa*

v. 22: constretto / Mc4: *constreta* dica / Mc4: *dica*

31.

Dona d'altri piú che mia

o piú tuo ch'a di me stesso;
a pensar io mi sòn misso
quanto amarte è gran pacia.

- 5 Vegio ben che amando stento
e piú cruda ognhor mi sei,
né d'amarte anchor mi pento;
ver è ben ch'io non dovrei
tanto amarte como fei,
10 poiché 'l ciel vòl, cosí sia.

Dona d'altri [...]

- Chi non sa che già molt'anni
t'ò servita con gran fede?
Chi non sa che doglia e affanni
hebbi in scambio di mercede?
15 Et al fin, como ognun vede,
fata t'ha Fortuna ria.

Dona d'altri [...]

- Non creder ch'io ti lassase,
dir pur che dir si vòle,
non per ben che tel giurasse!
20 vero è ben che assai mi duole
che mi pasci di parole
et al fin sei como pria.

Dona d'altri [...]

- Se talhor penso al mio stato,
giuro alhor de non amarte;
25 ma Fortuna e Amor spietato
non mi lassano abandonarte,
anci pur con sua mal'arte
vòl che al fin sempre tuo sia.

Dona d'altri [...]

Anonimo, barzelletta, *xyyx* / *ababbx.xy* / *cdcd dx.xy* / *efeffx.xy* / *ghghhx.xy*, ottonari; testimoni collazionati: Pn27 (solo l' *incipite* PeVI (incompleto, manca dei versi 23-28).
v. 1: Dona / PeVI: *donna* d'altri piú che mia / Pn27: *de altri piú cha mia*

- v. 2: o piú tuo ch'a di me / lezione del refrain, nella rip.: o piú tua ch'a me, PeVI: *io piú tuo che de mi*
v. 3: mi / PeVI: *me*
v. 4: pacia / PeVI: *pazia*
v. 5: Vegio / PeVI: *vedo*
v. 6: mi / PeVI: *me*
v. 7: né d'amarte anchor mi / PeVI: *e d'amarti ognhor me*
v. 8: non dovrei / PeVI: *doverei*
v. 9: fei / PeVI: *sei*
v. 10: cosí / PeVI: *che tuo*
v. 12: servita / PeVI: *servito*
v. 14: hebbi in scambio di / PeVI: *n'ebi in cambio de*
v. 15: como / PeVI: *come*
v. 16: fata t'ha fortunaria / PeVI: *altri teni in fantasia*
v. 17: creder ch'io ti lassase / PeVI: *pensar che mai te lassí*
v. 18: dir / PeVI: *dichá* si / PeVI: *el*
v. 19: non per ben che / PeVI: *ben che assai io*
v. 20: mi duole / PeVI: *me dole*
v. 21: mi pasci di / PeVI: *me passi de*
v. 22: al fin sei como / PeVI: *sei sempre come*

32.

Se non dormi, dona, ascolta
la pasion che mi tormenta,
perché l'alma è quasi spenta
che nel pecto sta ricolta.

- 5 Se tu dormi, io veglio e canto
non però che n'abia voglia,
sol te narro col mio pianto
el spiacer e la mia doglia,
gran tormento e cruda voglia
10 che nel pecto sta ricolta.

[Se non dormi ...]

- Io sto intorno a le to mura,
non dormendo, ma [vegiando];
ben conosco che sei dura
in 'sta voglia sempre stando,
15 anderà sempre manchando
la mia vita paza e stolta.

Se non dormi [...]

Dame [almen] qualche risposta,

quando tuo sarà el potere;
verità non sia nascosta
20 in quel tanto tuo sapere,
non mi far hor piú dolere:
la mia vita in pace volta!

Se non dormi [...]

Gionto sòn, dona, al laccio,
io non posso piú fugire:
25 fa' di me qualche piú stratio,
sòn disposto a te servire
con ingegno, forza e ardire
finché vita a me sia tolta.

[Se non dormi ...]

Anonimo, barzelletta, xyyx / ababbx.xy / cdcdx.xy / efeffx.xy / ghghhx.xy, ottonari; testimoni collazionati: Fn27 (incompleto, manca dei versi 11-28), Lb13051 (manca dei versi 1-4 e 11-28, ma riporta una stanza in più), Pn676 (incompleto, manca dei versi 17-28), PeIII, PeIII² (entrambi mancano dei versi 23-28, ma riportano una stanza in più). In Fc2441 mancano gli *incipit* della prima e quarta ripresa, che sono stati perciò restituiti tra parentesi quadre.

v. 1: Se / PeIII (*rip.*) *Si dona* / PeIII: *donna*

v. 2: *pasion* / Fn27 e PeIII: *passion mi* / Fn27 e PeIII: *me*

v. 3: perché l'alma è / Fn27 e PeIII: *perché è*

v. 4: nel pecto staricolta / Fn27: *ne' cor era ricolta*, Pn676: *nel corpo fia rivolta*, PeIII: *nel cor era ricolta*

v. 5: dormi, io veglio / Fn27: *dormi, vegio*, Lb13051: *dormi, io veghio*, Pn676: *dormi, io vegio*

PeIII e PeIII²: *dormi, veghio*, PeIII²W: *dormi, veglio*

v. 6: non però che n'abia / Fn27: *non però che n'ahabia*, Lb13051: *non perch'io n'abbi gran*, Pn676: *ma non già che n'abia*, PeIII: *non però che n'habia*,

v. 7: sol te narro / Fn27: *se te narro*, Lb13051: *solitario*, Pn676 e PeIII: *sol ti narro*,

v. 8: el spiacer e la mia doglia / Lb13051: *la gram pena e l'aspra doglia*, Fn27 e PeIII: *el piacer e la miavoglia*, Pn676: *el spiacere e la mia doglia*

v. 9: gran tormento e cruda voglia / Lb13051: *gram dolor e cruda voglia*, Fn27 e PeIII: *questa dura mia gran doglia*, Pn676: *et ognor aspra e cruda doglia*

v. 10: che nel pecto staricolta / Fn27: *che nel pecto merivolta*, Lb13051: *che nel pecto è già ricolta*, Pn676: *nel mio pecto s'è racolta*, PeIII: *che nel petto m'è recolta*

v. 11: to / Pn676: *tua*, PeIII: *tue*

v. 12: ma [vegliando] / lezione di Pn676, Fc2441: *ma vegliando*, PeIII: *e non veghiando*, PeIII²R: *e non veghlando*(sic)

v. 13: ben conosco che / Pn676: *e conosco che tu*, PeIII: *ma cognosco ben*

v. 14: in 'sta voglia sempre stando / Pn676: *questo amante in stento stando*, PIIIM, PeIII²R e W: *questo viver in tanto sperando*

v. 15: anderà sempre manchando / Pn676: *che anderà ognor mancando*, PeIII: *andarà ad ognor menando*

v. 16: paza e / Pn676: *pazza et*

v. 17: Dame [almen] / lezione di PeIII², PIIIM: *Damme almen*, Fc2441: *Dame almancho*, risposta / PeIII: *resposta*

v. 18: quando tuo sarà el potere / PeIII: *quando a tuo servo el pò dare*
v. 19: sia / PeIII: *fia*
v. 21: me / PeIII: *mi* piú dolere / PeIII: *pene havere*
v. 22: la / PeIII: *fa* pace / PeIII: *gaudio*
rip.: <Se non dormi> / lezione emendata, Fc2441: *son dormi*
Lb13051 così continua dal verso 11:

15 Setu credi el mio cantare,
 el sia sol per darmi spasso
 e gli è sol per dimonstrare
 el crudo affanno del cor lasso,
 sol per te donna mi spasso
 poi che l' alma mi fu tolta.

PeIII così continua dal verso 23:

25 Se non hai di me pietade
 damme almen unbel combiato,
 che non stia in calamitade,
 se non da te morto io cado,
 ben servir in cotal stato (PeIII²W=stado)
 me notrisco in pena molta.

Se non dormi [...]

33.

Lo dimostra el mio colore
s'io pato per amarte,
non attendo a palesarte,
tanto stento, el mio dolore.

5 Temo tanto tua honestate
 ch'io n'ardisco el mal scoprire,
 benché creda a tua beltate
 non dispreza' un bon servire,
 ma io voglio prima morire
10 che sdegnarti in nulla parte.

Non attendo [...]

15 Me feristi in un momento
 col tuo acuto e mortal dardo;
 perso in tuto è 'l sentimento
 per mirar tuo vago sguardo,
 miserere che tuto ardo,
 e per doglia el cuor si parte.

Non attendo [...]

Getto mie fatica al vento
e'l servir con tanta fede,
ch'al mio affanno e mio stento
20 chiamo indarno altra mercede,
fat'ò un fiume ch'ognun vede
sol de lachrime che ho sparte.

Non attendo [...]

Sol concedime una voce,
una paroleta, io th'amo,
25 a me giova, a te non nòce:
altro a te non chiedo e bramo;
<deh!> conforta el corpo gramo
che te adora in ogni parte.

Non attendo [...]

Anonimo, barzelletta, xyyx / ababby.yx / cdcdy.yx / efeffy.yx / ghghy.yx, ottonari; testimone collazionato: Fn230 (incompleto, manca dei versi 23-28).

v. 2: pato / Fn230: *l'ò fatto*

v. 3: attendo / Fn230: *m'attendo*

v. 4: stento / Fn230: *è stato*

v. 5: tua / Fn230: *tuo*

v. 6: n'ardisco / Fn230: *ne ardisco*

v. 7: benché / Fn230: *benchi*, a tua / Fn230: *in tuo*

v. 8: dispreza' / Fn230: *disprezi*, bon servire / Fn230: *bel morire*

v. 9: io / Fn230: *i'*

v. 10: nulla / Fn230: *una*

v. 11: Me / Fn230: *Mi*

v. 12: e / Fn230: *et*

v. 13: tuto / Fn230: *tutto*

v. 14: mirar / Fn230: *mirare*, vago / Fn230: *pagho*

v. 15: tuto / Fn230: *tutto*

v. 16: cuor / Fn230: *cor*

v. 17: fatica / Fn230: *fatich'*

v. 18: e 'l servir / Fn230: *per servire*, tanta / Fn230: *pura*

v. 19: e mio stento / Fn230: *et gran tormento*

v. 20: chiamo indarno altra mercede / Fn230: *vo gridando ognior...*

v. 21: fat'ò / Fn230: *fatto hq*, ognun / Fn230: *ch'ogniun*

v. 22: de lachrime / Fn230: *dilacrime*

v. 27: <deh!> / lezione emendata, Fc2441: *de*

34.

O mia ciecha e dura sorte
de dolor sempre nutrita,
o miseria de mia vita
tristo anuncio a la mia morte!

5 Piú dolente e piú infelice
sòn ch'alchun che viva in terra;
l'arbor sòn che 'l vento aterra
poi ch'à perso la radice.
Ver è ben quel che se dice:
10 che mal va, chi ha mala sorte.

O mia ciecha e dura sorte [...]

La cason di tanto male?
Sol Fortuna e 'l crudo Amore,
per che sempre di buon cuore
ho servatho fede immortale,
15 la qual fiacata à l'ale,
è scaciata da ogni corte.

O mia [...]

A un viver duro e grave,
grave e [dur] morir convene;
finìr voglio in pianto e pene,
20 come in scoglio fa la nave
ch'al fin rompe ogni suo trave,
poi che un tempo è stato forte.

O mia ciecha [...]

Piglia exemplo ognun che vede
scripto in questa tomba obscura;
25 «Ben ch'el sia fòr di natura,
morto sòn per troppo fede:
per me may non fu mercede,
pietà chiuse m'à le porte».

O mia ciecha [...]

Anonimo, barzelletta, xyyx / abbaax.xyyx / cddccx.xyyx / effeex.xyyx / ghghhx.xyyx, ottonari; testimoniciollazionati: Fn230 (incompleto, manca dei versi 23-28), BosI, PeI, Mc4 (l'ordine delle stanze è il seguente: 1, 3, 2, 4).

- v. 1: ciecha / BosI e PeI: *cieca* e / Fn230: *et*
v. 2: de / Fn230, BosI e PeI: *dì* nutrita / Mc4: *notrita*
v. 3: miseria / Mc4: *miserà* di / PeI: *de* mia / Fn230: *mie*
v. 4: triste anuncio / Fn230: *trist'anuntia*, PeI: *triste anuntia*, Mc4: *tristo anuntia*, a la / Fn230: *alla*, Mc4: *de* morte / Fn230: *sorte*
v. 5: dolente e piú / Fn230: *dolente et piú*, BosIC e P: *dolente piú*
v. 6: ch'alcun / BosI e PeI: *che alcun*
v. 7: arbor sòn / Mc4: *arborò sun* 'l / BosI: *e* a terra / BosI e PeI: *atterra*
v. 8: poi ch' à perso la / Fn230: *poiché piú non ha*, Mc4, BosI e PeI: *perché piú non ha*
v. 9: Ver / Fn230, Mc4 e BosI: *Vera* quel / Mc4: *quel* se / Fn230 e BosIP: *si*
v. 10: chi ha / Fn230 e BosI: *chi à* / Mc4: *ch' à*
v. 11: cason di / Fn230 e Mc4: *cagion di*, BosI e PeI: *cagion de* male / Mc4: *mal*
v. 12: sol / Fn230, Mc4, BosI e PeI: *è* 'l / Mc4, BosI e PeI: *il* crudo / Mc4: *cieco*
v. 13: di buon / BosI e PeI: *de bon*, Mc4: *da bon* cuore / Fn230: *core*, Mc4: *cor*
v. 14: ho servatho / Fn230: *servat'ò*, BosI: *servit'ha*, PeI: *servat'ha*, Mc4: *servato ho sempre*, fede / BosI: *con fe*
v. 15: fiacata à / Fn230: *hor fichato ha*, BosI: *hor ficato ha*, PeI: *hor fiacato ha*, Mc4: *hor fiacata ha*
v. 16: è scaciata da / Fn230: *et schucciata è d'*, BosIS e W e PeI: *è bandito da*, BosIC e P: *è bandita da*, Mc4: *e scaciata è da*
v. 17: A un / Fn230: *Poiché un*, BosI: *Perché un*, PeI: *Perché a un*, Mc4: *Perché a una* e / Fn230: *et*
v. 18: e / Fn230: *et* [dur] / lezione di PeI, Fc2441: *dura* morir conviene / Fn230: *morire conviene*, BosI e PeI: *morir conviene*
v. 19: pianto e pene / Fn230: *pianto e 'n pene*, BosI: *pianti e pene*, PeI: *piancti e in pene*
v. 20: come / Mc4: *coma* in scoglio / Fn230: *i' scoglio*
v. 21: ch'al / Mc4: *che al* suo / Mc4: *so*
v. 22: poi / Mc4: *poj* stato / Fn230, BosI, PeI e Mc4: *stata*
v. 23: exemplo / PeI e BosI: *exempia* ognun / PeI: *ogniun*
v. 24: scripto / BosIS e W: *scritta* questa / BosI, PeI, Mc4: *lamia*
v. 25: «Ben ch'el sia fòr di / BosI: «*Se ben sòn fòr di*, PeI: «*Se ben fuor sòn*, Mc4: «*Se ben fòra sun*
v. 26: son per troppo / Mc4: *sun per tropa*
v. 27: me may / BosI e PeI: *mi mai*, Mc4: *mi maij*
v. 28: pietà chiuse m'à / BosIC e P: *pietà(sic) m'à chiuse*, PeI: *pietà chiuse a me*, Mc4: *pietà chius' à ame*

35.

Guarda, dona, el mio tormento,
che per ti sòn quasi morto;
non piú guerra, non piú stento
che, s'io moro, io moro a torto!

- 5 Guarda, dona, el vólto mio
 como forte è [impalidito]
 che 'l tormento acerbo, rio
 fa ch'io sòn mostrato a dito;
 lasso me ch'io sòn ferito,

10 non mi pò sanar unguento!

Non piú guerra [...]

Io mi sento, a poco a poco,
a manchar li spirti mei;
ho nel pecto aceso un foco
che mi brusa per costei;
15 piú non chiedo aiuto a lei
ché io pregho e parlo al vento.

Non piú guerra [...]

Aymè! lasso, ch'io sòn servo
senza haver alchun [ristore].
Questo amor aspro e protervo
20 sempre paga di dolore;
questo è quel che 'l tristo core
non serà mai piú contento.

Non piú guerra [...]

Sòn disposto sequitarte,
fa' che morte me ricoglia;
25 mai piú vo' pentir d'amarte,
benché resti a me la doglia,
e se l'alma el [corpo spoglia],
finirà lo mio lamento.

Non piú guerra [...]

Anonimo, barzelletta, xyxy / ababbx.xy / cdcddx.xy / efeffx.xy / ghghhx.xy, ottonari; testimoni collazionati: Lbl3051 (incompleto, manca dei versi 11-16 e 23-28), Mp1335 (incompleto, manca dei versi 11-16), PeII e PeII². Mc4.

v. 1: el / Mc4: *il*

v. 2: ti / Lbl3051 e Mc4: *te*; son / Mc4: *sun*

v. 3: stento / Mc4: *stenti*

v. 4: s'io moro / Lbl3051: *si moro*; Mc4: *sun morto* io moro / Mc4: *morto*

v. 5: dona / Lbl3051 e PeII: *donna*; el volto / Mc4: *il volto*

v. 6: forte è / Lbl3051: *è forte*; PeII: *forte*; Mc4: *è forto* [impalidito] / lezione di Lbl3051, Mp1335 e PeII, Fc2441: *impalito*; Mc4: *inpalidito*

v. 7: acerbo, rio / Lbl3051 e Mc4: *acerbo erio*; Mp1335: *acervo erio*; PeII: *accerbo e rio*; PeII²W: *acchrbo(sic) erio*

v. 8: ch'io / Mp1335: *qu'ia*; sono mostrato / Lbl3051: *sonno mostrato*; Mc4: *non mostrò*; a dito / Mc4: *a dir*

- v. 9: lasso me ch'io / Lbl3051: *Haimè lasso io*, Mp1335: *laso me che*, PeII: *lasso me che*, Mc4: *la sorte ch'io*, son / Mc4: *sono*
v. 10: non mi pò sanar / Lbl3051: *non mi può sanar*, Mp1335: *né me pò sanar*, PeII: *non me pò sanar*, Mc4: *non me sanarà* unguento / PeII: *onguento*
v. 11: mi / PeII: *me* a poco a poco / Mc4 e PeII: *a pocho a pocho*
v. 12: a manchar / PeII: *manchar*, Mc4: *manchartuti*, li / PeII: *i*
v. 13: ho / Mc4: *è* aceso un foco / PeII: *acceso un focho*, PeII²W: *acceso el focho*, Mc4: *sento un foco*
v. 14: mi brusa / PeII: *m'abruscia*, Mc4: *me brusa*
v. 15: chiedo / Mc4: *chiede* aiuto a lei / PeII: *adiuto ai dèi*, Mc4: *aiuto ai dèi*
v. 16: io pregho e parlo , PeII: *mei preghi spargo*, Mc4: *mei prege spargo*
v. 17: Aymè / Lbl3051 e PeII: *Haimè*, Mp1335 e Mc4: *Haymè* lasso, ch'io / Mp1335: *laso, qu'io* son servo / Mc4: *sun privo*
v. 18: haver / Mp1335: *aver*, alchun / Lbl3051: *alcua*, PeII: *alchun*, Mc4: *altra* [ristore] / lezione di PeII, Fc2441 e Mc4: *ristoro*, Lbl3051: *vigore*
v. 19: amor / Mc4: *amore*
v. 20: sempre / Mc4: *senza* paga / Lbl3051: *pagha*
v. 21: è quel che 'l tristo / Lbl3051: *fa che 'l miser*, Mc4: *è quello tristo*
v. 22: non serà mai / Lbl3051: *non sarà mai*, Mp1335: *non serà mai*, PeII: *non serrà mai*, Mc4: *che mai piú sarò*
v. 23: seguitarte / Mp1335 e PeII: *a seguitarte*, Mc4: *de seguitarte*
v. 24: fa / Mp1335, PeII e Mc4: *fin* ricoglia / Mc4: *recoglia*
v. 25: mai piú vo' / Mc4: *may me voglia*, Mp1335 e PeII: *mai me vo'*
v. 26: resti a / Mp1335 e Mc4: *cresca in*, PeII: *crescha a*
v. 27: e / Mc4: *et* el [corpo spoglia] / lezione di PeII, Fc2441: *el corpo si spoglia*, Mc4: *il corpo spolia*
v. 28: lo / Mp1335, PeII e Mc4: *el*

36.

L'amor, dona, ch'io ti porto
voluntera vorìa scoprire;
el mio affanno vorìa dirte
che per ti sempre suporto.

- 5 Penso pur como ti possa
de scoprir l'ardente foco
che mi brusa in fin a l'ossa,
ma non vedo el tempo e 'l loco
e così mi ardo in foco,
10 senza havere alchun conforto.

L'amor, dona. [...]

- Non mi fido a mandar messo
perch'io temo esser gabato,
ma, s'io passo a ti dapresso,
tu ti volti in altro lato:
15 così sòn piú giorni stato

e mi trovo a pegior porto.

L'amor, dona [...]

Pur ch'io possa in patientia
supportar questo dolore
e far grande resistentia
20 per tenir secreto amore,
per salvar il tuo honore
patiria ogni gran torto.

L'amor, dona [...]

Ma, se tu pòi trovar <via>
che ti conti il mio lamento,
25 sol da ti questo vorìa,
per pietà poi sòn contento;
hor ascolta il mio tormento:
suscitar pòi questo morto.

L'amor dona [...]

Anonimo, barzelletta, xyyx / ababbx.xy / cdcddx.xy / efeffx.xy / ghghhx.xy, ottonari; testimoni collazionati Mp1335 (incompleto, manca dei versi 16-28), Pn27 (solo l' *incipit*), Pn676 (manca dei versi 11-28, ma riporta due stanze in più, inoltre sono scambiati i versi 8 e 9), PeVII (manca dei versi 5-10 e 17-28, ma con una stanza in più), Mc4 (con una stanza in più tra i versi 22 e 23, la stessa di PeVII).

v. 1: dona / PeVII: *donna* ti / Mp1335, PeVII e Mc4: *te*

v. 2: voluntera / Mp1335: *voventier*; Pn676: *volontera*; PeVII: *volentier*; Mc4: *volentiera*

v. 3: affanno vorìa dirte / Mp1335: *afano vorìa dirte*; Pn676: *foco sminuire*; Mc4: *affano vorìa dire*

v. 4: che per ti sempre suporto / Mp1335: *che per te pena soporto*; Pn676: *ch'el nel pecto chiuso portq* ti / PeVII e Mc4: *te*

v. 5: Penso pur como ti possa / Mp1335: *Yo non sè còmo ti posa*; Pn676: *Ch'io non sciò como mai poscià* Mc4: *Pensa pur como ti possa*

v. 6: de scoprir / Pn676: *tolerare*; Mc4: *di scoprir*; l' / Mc4: *lq* foco / Mc4: *focho*

v. 7: mi brusa in fin a l'ossa / Mp1335: *me brusa fin a l'ossa*; Pn676: *bruxa nervi e ossa*; Mc4: *me brusa in fino a l'osso*

v. 8: ma / Pn676 (v. 9): *ia*; Mc4: *mha* el tempo e 'l / Mp1335: *tempo e*; Pn676 (v. 9): *tempo et*; Mc4: *il tempo e*

v. 9: e così mi ardo in foco / Mp1335: *e che così me bruso in focho*; Pn676 (v. 8): *e si mi strugie a poco a poco*; Mc4: *e così mi bruso in focho*

v. 10: senza havere alchun / Mp1335 e Mc4: *senza haver alcun*; Pn676: *che mi posa dar*

v. 11: mi / Mp1335 e PeVII: *mę* fido a / Mc4: *fido*

v. 12: perch'io temo / Mp1335: *perch'io*; PeVII e Mc4: *perché temo*

v. 13: ma, s'io passo a ti dapresso / Mp1335: *s'io te passo piú dapresso*; PeVII: *s'io te passo per apresso*; Mc4: *s'io te passo per dapresso*

v. 14: ti / Mp1335 e PeVII: *te*; volti in / Mp1335: *volti a l'*; Mc4: *volgi in*

v. 15: così / Mp1335: *chosì*; PeVII: *chusi*

v. 16: e mi trovo a pegior porto / Mp1335: *senza aver alcun conforto*, PeVII: *e sòn anche a pegior porto*, Mc4: *e me trovo a pegior porto*
 v. 17: Pur ch'io possa / Mc4: *Fin che posso*
 v. 18: supportar questo dolore / Mc4: *portarò questo dolore*
 v. 19 e far grande / Mc4: *e farò gran*
 v. 20: tenir / Mc4: *tenire*
 v. 22: patiria / Mc4: *patientia*
 v. 23: <via> / lezione emendata, Fc2441: *la via*, Mc4: *modo*
 v. 24: ti / Mc4: *te*
 v. 25: sol da ti gusto voria / Mc4: *sol di me pietà ti mova*
 v. 26: per pietà poi / Mc4: *non voglio altro*
 v. 27: hor ascolta / Mc4: *che tu scolti*
 v. 28: suscitar pòi questo morto / Mc4: *susitare po' questo un morto*
 PeVII e Mc4 (le varianti sono tra parentesi) inseriscono la seguente stanza dopo il verso 22:

Haimè! lasso, ch'io(=ove) sòn gionto
 che non posso el(=al) mio amor dire(=dir)
 a chi m'ha(=me ha) ferito e punto(=il pecto),
 ma tacendo vo' soffrire(=soferir),
 me convien(=conven) del(=dil) mio servire(=servir):
 Questo merito io ne porto!(=questo è il merito ch'io riporto!)

L' amor dona(=donna)[...]

Pn676 così continua dal verso 11:

Sopra ogn' altro vo' amarte,
 voglio mia fede mantenere
 da te credo stare costante
 etolerare ogne martire
 15 purch'io faccia il tuo disire
 non mi curo patire a torto!

L' amor dona [...]

Mischin me! che quasi morto
 sòn al puncto del morire
 per gran doglia che mi porto;
 me potresti fare guarire,
 se non sani il mio languire,
 in pocho tempo serò morto.

L' amor dona ch'io porto

37.

Pensieri in fuocho altieri, in duol constanti,
 che sol pensati ov'è la morte mia,
 pensier, ch'ormai mutati haver dovria,
 se fost'ivi di ferro e di diamanti.

5 Ogni momento pur vi è posto avanti

e 'l pertinace cuore e l'alma ria
di <questa> che, d'un hora a l'altra, oblia
le mie fidel fatiche e cari pianti.

Perché non vi volgeti ad altro luocho?
10 O insieme, uniti, entrati al duro pecto,
sí che anchor lei gran parte habi del focho.

Ella è pur dona e humana ne l'aspecto
e parmi, ov'è la fiamma accesa un puocho,
continuarla assai facile effecto.

Anonimo, sonetto, ABBA/ABBA/CDC/DCD, endecasillabi; *unicum*
v. 7: <questa> / lezione emendata, Fc2441: *questa*

38.

Ognora piú mi piace
la mia amorosa face.

E benché chi me accora
i' servopur ognora,
5 el duol, chi me divora,
<men> me ne agrava e spiace.

Ognora piú [...]

Quel lampeggiante vólto,
che sol fa star occolto,
ognhor tuto raccolto,
10 'nanti agli ochi me iace.

Ognhora piú [...]

Quelle parolle acorte,
che pón piegar la Morte,
'nanti a l'orechie sporte,
mi fan sempre piú audace.

Ognhora piú [...]

15 Quel fisso vaghegiare,
ch'un sasso può infiammare,

mi fa in pregione stare
piú duro e pertinace.

Ognorapiú [...]

20 Quelli costumi altieri,
 honesti, acti e sinceri,
 fa' che soccorso io spero
 in gran fiamma e vivace.

Ognhorapiú [...]

25 Grave et duro tormento
 è quel che per lei sento
 e pur el cuor contento
 sempre piú serve e tace.

Ognhora piú [...]

30 I' servo vivo e morto,
 serò sol sempre accorto
 servirti, car conforto
 del fuocho mio tenace.

Ognhorapiú [...]

Anonimo, ballata antica, xx, aaax.xx / bbbx.xx / cccx.xx / dddx.xx / eeex.xx / fffx.xx / gggx.xx,
settenari; *unicum*

v. 6: <men> / lezione emendata, Fc2441: *mena*

39.

Tu te lamenti a torto,
signora, del mio amore,
perché el mio fidel cor
te sol ama.

5 E s'altra dona il brama,
 priegho il ciel che me destine,
 con miserabil fine,
 in pianto eterno.

Piú presto a mezo il verno

10 vedraï rose e viole
e fuor uscire il sole
da l'ocaso,

piú presto in picol vaso
el mar chiuder potrassi
15 e i pesci in duri sassi
nutricarsi,

piú presto il ciel [fermarsi]
e andar vedrassi i monti
e i fiumi a li lor fonti
20 ritornare,

che mai possa lasare
per altra il tuo bel viso,
che darne il paradiso
sol potría.

25 Tu la speranza mia,
tu el mio conforto sei,
tu sola ch'io vorei
al desir mio.

Parmi veder un dio,
30 quando, per mia ventura,
vedo la tua figura
e 'l biancho pecto.

Del tuo suave aspecto,
d'ogni dolceza pieno,
35 che far può el ciel sereno,
menutricho.

Ad [ogn'hor benedico]
el dí felice e 'l loco,
dove sí dolce fuecho
40 al cuor mi naque.

O suave e dolce aque,
che da quest'occhi uscire',
o suave martire
ch'io suffersi,

45 dal dí che gl'occhi apersi
 al tuo stellato vólto
 [e che Amor] m'ebbe invólto
 in tue cathene.

Però, dolce mio bene,
 50 che imprigionato m'ai,
 non creder già che mai
 io segua altrui.

Anonimo, oda, abbc₄ / cdde₅ / effg₄ / ghhi₄ / illm₄ / mnno₄ / oppq₅ / qrrs₅ / sttu₄ / uvvz₅ / za'a'b'₄ / b'c'c'd'₅ / d'e'e'f'₅, settenari, quinari e quaternari; testimoni collazionati: Ma, Pn27 (solo l' *incipit* e PeI (entrambi con due stanze in più).

v. 3: cor / PeI e Ma: *core*

v. 4: sol' / PeI e Ma: *sola*

v. 5: E s'altra dona il / PeI: *E se altra donna el*, Ma: *Se altra dona*

v. 6: priegho il ciel che / PeI: *prego el ciel che*, Ma: *prego el ciel*

v. 8: in / PeI: *a*

v. 9: il / PeI e Ma: *el*

v. 10: vedrai / PeI: *veraz*, Ma: *vedran*

v. 11: fuor uscire il / PeI: *fuor uscirà el*, Ma: *e fuora uscire el*

v. 12: ocase / Ma: *occase*

v. 13: presto / Ma: *tosto*

v. 14: potrassi / Ma: *potrasi*

v. 15: e i pesci in duri / PeI: *e i pesci in nudi*, Ma: *li pessi in nudi*

v. 17: il / PeI e Ma: *el* [fermarsi] / lezione di PeI, Fc2441: *firmarse*, Ma: *firmarsi*

v. 18: e andar vedrassi / Ma: *andar vederasi*

v. 19: e i fiumi a li / Ma: *i fiume(sic) e le lor fonti*

v. 21: che mai possa lasare / PeI: *prima che mai lasciare*, Ma: *prima ch'abbia a lassare*

v. 22: per altra il tuo bel viso / PeI: *io possa el tuo bel viso*, Ma: *el tuo benigno viso*

v. 23: darne il / PeI: *darme el*, Ma: *darmi el*

v. 24: potria / PeI: *potrai*

v. 26: el / Ma: *lo*

v. 27: sola / PeI: *quella*, Ma: *quela*

v. 28: al desir mio / PeI: *al mio desio*, Ma: *per mio desio*

v. 30: quando / PeI: *qualhor*, mia / Ma: *la*

v. 31: vedo / PeI: *veggio*, Ma: *miro*

v. 32: pecto / Ma: *peto*

v. 33: Del tuo suave / PeI: *Al tuo benigno*, Ma: *El tuo benigno*

v. 36: me nutricho / PeI: *i' me nutrico*, Ma: *ove io nutrisco*

v. 37: Ad [ogn'hor benedico] / lezione di PeI, Fc2441: *Ad ogn'hor i' benedico*, Ma: *Fa' che ognora benedisco*

v. 38: el / PeI e Ma: *quel*, e 'l / PeI: *eil*

v. 39: ove / PeI: *dovę* fuocho / PeI: *foco*

v. 40: cuor / PeI e Ma: *cor*, naque / PeI: *nacque*

v. 41: e dolce aque / PeI e Ma: *o dolce acque*

v. 42: che da quest'occhi uscire' / PeI: *quale da 'sti occhi osciro*, Ma: *che di mei ochii uscir*

v. 43: martire / PeI: *martira*, Ma: *martir*

v. 44: suffersi / PeI e Ma: *soffersi*

v. 45: dal di / PeI: *da poi*, gl'occhi / PeI: *gli occhi*, Ma: *gli ochi*

v. 46: stellato / Ma: *stelato*

v. 47: [e che Amor] / lezione di PeI, Fc2441: *Amor*, Ma: *dove Amor*

v. 48: cathene / PeI e Ma: *catene*
 v. 49: Però dolce mio / PeI e Ma: *Donque mio dolce*
 v. 50: imprigionato m' ai / PeI: *impreigionatom 'ai*; Ma: *impreigionatom 'hai*
 v. 51: non creder già / PeI: *non dir già piú*; Ma: *non creder piú*
 v. 52: segua / PeI: *siegua*; Ma: *serva*
 PeI e Ma (le varianti sono tra parentesi) continua con le seguenti due stanze:

55 Ch' io serò pur qual(=sarò quel che) fui,
 per te sola servire'
 per finché l' alma spiri
 e dopo(=da po') anchora!

60 Però, dolce(=cara) signora,
 non mi star piú crudele,
 ch' io te serò(=ti sarò) fidele,
 (=e) vivo e morto!

40.

A che tanto stentarmi?
 A che tanto provarmi?
 A che tanto stentarmi?

5 Non vedi c' ognora ardo,
 dal tuo lucente sguardo
 ferito, con quel dardo
 che passa ogni dura armi?

A che tanto [...]

10 Non vedi ognhor como io
 l' arte e l' ingegno mio,
 l' alma, el cuor, el desio
 sol movo per ligarmi?

A che tanto [...]

15 Ognhun comprende e vede
 che la mia pura fede
 ben <merta> altra mercede
 da te che tormentarmi.

A che tanto [...]

E tu piú ingrata e dura,
 ché l' focho el cuor t' indura,

d'altro non prendi cura
che sempre di straciarmi.

A che tanto [...]

20 Quanto meglio sería
che di tal voglia ria
priva, signora mia,
studiassi contentarmi.

A che tanto [...]

25 Tu acquistaresti honore,
scemarebbe el mio ardore,
che, con tanto furore,
del cuor cercha spogliarmi.

A che tanto [...]

30 Canzon, s'empetri questo
de la mia vita el resto,
com modo apto e modesto
di te vorrò laudarmi.

A che tanto [...]

Anonimo, ballataantica, xxx / aaax.xxx / bbbx.xxx / cccx.xxx / dddx.xxx / eeex.xxx / fffx.xxx /
gggx.xxx, settenari; *unicum*
v. 14: <merta> / lezione emendata, Fc2441: *merita*

41.

—Lassa hormai 'sta dura impresa
che te struge e a me dà noglia,
né ch'io possa né ch'io voglia
potrai far, tanto mi pesa.

5 —Da quel dí che volse Amore
farmi servo a tua beltade,
tal parola disi <al cuore>:
«Hormai nostra libertade,
tutto il tempo di sua etade,
10 stretta fia, né mai si soglià».

[—Lassa hormai ...]

—A che, a che tanto servire,
sen<za> speme di mercede?
A che, a che tanto languire,
se cognosci chiaro et vede
15 che chi sol può non provede
di compir tua voglia accesa?

—Lassa hormai [...]

—Solo honestà, alma e pensiero
ne' toi scritti e tue parole
ho trovato, a dirti il vero,
20 ma non sai che ne le scole
d'amor tal dimanda sòle
a altro fine esser intesa?

—Lassa hormai [...]

—Come a te <par> non si trova
di bellezze e di virtute;
25 se mia fede è fide nova,
è mia nova servitute;
si non l'hai ben cognosciute
cagion n'è mia grave doglia.

[—Lassa hormai ...]

—Fuge adoncha tal dureza
e sí cruda signoria,
30 ché disdice in tal bellezza
alma accerba, ingrata e ria;
tu sei pur la vita mia
fin che morte la discioglie.

[—Lassa hormai ...]

Anonimo, barzelletta, xyyx / ababby.[xyyx] / cdcddx.xyyx / efeffx.xyyx / ghghhy.[xyyx] / ililly.[xyyx], ottonari; *unicum*

In Fc2441 mancano gli *incipit* della prima, quarta e quintaripresa, che sono stati perciò restituiti tra parentesiquadre.

rip.: [Lassa hormai] / lezione emendata, Fc2441: *né ch'io possa*

v. 7: al cuore / lezione emendata, Fc2441: *al mio cuore*

v. 12: sen<za> / lezione emendata, Fc2441: *sen'*

v. 23: <par> / lezione emendata, Fc2441: *pare*

42.

Io non so tenir nel cuore
cosa alchuna sí celata,
che di fòr manifestata
non ve l'abii a tute l'hore.

5 Non è al mondo, al parer mio,
cosa alchuna tanto vile
che haver dentro intento e rio
e di fòr par<er> humile:
io non so tenir tal stile,
10 io non so esser traditore!

[Io non so tenir ...]

De mia fede, s'el ti piace,
fane ogni obstinata prova;
ché mia fede ne la face
como l'oro si ritrova,
15 qual nel focho si rinova
et acquista piú splendore.

Io non so tenir [...]

Se vòì nova servitute,
di bon cor ti servirò;
mie richeze e mie virtute
20 volentier le donarò;
chiedi pur, che ti darò
la mia vita e ogni valore.

I non so tenir [...]

Anonimo, barzelletta, *xyyx / ababbx.xyyx / cdcddx.xyyx / efeffx.xyyx*, ottonari; *unicum*
In Fc2441 manca l' *incipit* della prima ripresa, che è stato perciò restituito tra parentesi quadre.
v. 8: par<er> / lezione emendata, Fc2441: *par*

43.

Chi non sa vada <a> imparare,
dura cossa è Amor servire;
io el so che, per martire,
mai non cesso a lacrimare.

5 Chi non sa vada <a> imparare
gubernarsi a tempo e luocho,
a me tocha che nel focho
sòn causato sempre a stare.

10 Chi non sa vada <a> imparare
quando sia grave dolore
ad amar chi non ha amore,
se non sa ben simulare.

15 Chi non sa vada <a> imparare:
ben conduce un suo disegno,
se non vòl, com'io per segno,
a la fin mal capitare.

Anonimo, barzelletta-oda, abba/acca/adda/aeaa, novenari ed ottonari; *unicum*
vv. 1, 5, 9 e 13: <a> / lezione emendata, Fc2441: ad
v. 2: dura / lezione emendata, Fc2441: che dura
v. 14: un / lezione emendata, Fc2441: uno.

44.

Ad ogn'or cercho colei
che mi diede el primo foco;
s'io li giongo in qualche loco,
alhor perdo <i> spirti mei.

5 Quanto a lei mi trovo <avante>,
tanta forza ha il suo bel vólto
ch'alor muto ogni semblante
e l'ardir tuto m'è tolto;
sto com'hom quasi sepolto,
10 né in quel tempo andar potrei.

[Ad ogn'or ...]

Quando io sono poi lontano
dal superbo altiero aspecto,
sto com'hom per doglia insano,
né <mi> piace altro dilecto
15 che l'ardor che, dentro al pecto,
sol mi spinge ov'è costei.

Ad ogn'or [...]

Quante volte i' dico el giorno:
«Mutar voglio questa fiamma!»,
ma in quel ponto fo ritorno
20 in pensier di magior brama,
che alhor piú convien che l'ama,
quando amarla non vorei.

Ad ogn'or [...]

Ben è stranno el caso mio
con el qual stento vivendo,
25 che veder ognor desio
sol colei per chi m'accendo
e veduta alhor comprehendo
ch'io m'abaglio sol per lei.

Ad ogn'or [...]

Anonimo, barzellea, xyyx / ababbx.xyyx / cdcddx.xyyx / efeffx.xyyx, ottonari; *unicum*
In Fc2441 manca l' *incipit* della prima ripresa, che è stato perciò restituito tra parentesi quadre.
v. 4: <i> / lezione emendata, Fc2441: *li*
v. 5: <avante> / lezione emendata, Fc2441: *avanti*
v. 14: né <mi> / lezione emendata, Fc2441: *né*

45.

Che l'aria mai creduto,
[che chi m'ha] [tanto amato]
mi havesse abandonato?
Che l'aria mai creduto?

5 Che l'aria mai pensato
che lei fusse disciolta
et in altri laci avolta?
Che l'aria mai pensato?

10 Che l'aria imaginato
che a lei fusse in oblio
colui ch'era il suo dio?
Che l'aria imaginato?

15 Ay, sorte mia crudele,
costei, ch'i'ò tanto amata,
mia [fede à despregiata],
Ay, sorte [mia crudele!]

20 Fu sempre in me costanza,
in me sempre arse il core,
may cognobbe altro amore;
fu sempre [in me costanza.]

Poiché chiara è mia fede,
de morir io sòn contento
e dolc'è ogni mio stento;
poiché chiara [è mia fede.]

25 Aymè! che già fia spugio
a ciaschun amatore
chi affrena el suo dolore;
aymè! [che già fia spugio.]

30 Questo sia mio epitaphio,
sculpita in tomba obscura,
«N'iun mai se assicura»;
questo sia mio epithaphio.

Anonimo, oda, abba, bccb, bddb, effe, ghhg, illi, mhhm, noon, ottonari; testimoni collazionati: Pn676 (presenta una diversa quinta stanza ed inoltre l'ordine delle stanze è il seguente: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 6, 8), BosI e PeIX (entrambi incompleti, mancano dei versi 29-32, la quinta stanza è diversa ed inoltre l'ordine delle stanze è il seguente: 1, 2, 4, 3, 5, 6, 7). In Fc2441 i versi 16, 20, 24 e 28 mancano del secondo emistichio che è stato restituito tra parentesi quadre sulla base del primo verso delle rispettive stanze dello stesso Fc2441.

v. 1: Che l'aria / Pn676 e PeIX: *Chil'harìa*, BosI: *Chil'harebbe*

v. 2: [che chi m'ha] / lezione di PeIX, Fc2441: *che m'ha* Pn676: *che chi m'è*, BosI: *colei ch'ò* [tanto amato] / lezione di Pn676, BosI e PeIX, Fc2441: *tantaamata*

v. 3: mi havesse / Pn676: *m'havesse*, BosI: *m'avesse*

v. 4: che l'aria / Pn676, BosIP e PeIX: *chil'harìa*, BosIC, S e W: *chil'harebbe*

v. 5: Che l'aria / Pn676: *Chil'harebe*, BosI e PeIX: *Chil'harìa*

v. 6: disciolta / BosIC e P: *desciolta*

v. 7: et / Pn676 e BosI: *e laci* / Pn676: *lazzj* BosI: *lacci*

v. 8: che l'aria / Pn676: *chil'harebe*, BosI e PeIX: *chil'harìa*

v. 9: Che l'aria / Pn676: *Chil'harebe*, BosI e PeIX: *chil'harìa*

v. 10: che a lei fusse / Pn676 e PeIX: *che lei fusse*, BosI: *che lei posto*

v. 11: colui ch'era il suo dio / Pn676: *colui ch'era il so dio*, BosI: *havesse già il cor mio*, PeIX: *cholei che era el mio desio*
v. 12: che l'aria / Pn676: *chil'harebe*, BosI e PeIX: *chil'haria*
v. 13: Ay / Pn676, BosI e PeIX: *O*
v. 14: costei ch'i' / Pn676: *coleich'ò*, BosI: *costeich'io*, PeIX: *choleich'io*, amata / PeIX: *amato*
v. 15: [fede à despregiata] / lezione di BosI, Fc2441: *fededespregiata*, Pn676: *hadisprezata*, PeIX: *àdespregiato*
v. 16: Ay / Pn676, PeIX e BosI: *O*
v. 21: chiara è mia / Pn676 e BosI: *chiaramia*
v. 22: de morir io sòn / Pn676: *morendo io mi*, BosI e PeIX: *morendo i' me*
v. 23: dolc'è ogni / Pn676: *dolz'è ogni*, BosI e PeIX: *dolce è ogni*
v. 25: Aymè che già fia spégio / Pn676: *Aimè ch'io li fia spechio*, BosIC, S e W e PeIX: *Aimè che gli fia spechio*, BosIC (nella rip.) e P: *Aimè che fia spechio*
v. 26: ciaschun / Pn676 e BosIC: *ciascun*
v. 27: chi affrena el suo dolore / Pn676: *ch'afreni il so furore*, PeIX: *che afreni el suo furore*, BosI: *ch'à afreni el suo furore*
v. 28: Aymè che / Pn676: *Aimèch'io*, BosI e PeIX: *Aimèche*
v. 29: mio / Pn676: *il mio*
v. 30: sculpito / Pn676: *scolpito*
v. 31: se assicura / Pn676: *s'assicura*
v. 32: epitaphio / Pn676: *pitaphid(sic)*
Pn676, BosI e PeIX (la variante dei testimoni petruciani è tra parentesi) così presentano la quinta stanza:

20 Io, che li fu bon servo,
 havuto(=hauto)hotalmercede,
 e sòn de pianto herede,
 io, che li fu bon servo.

46.

Sempre harò quel dolce foco
che nutriva el corpo mio;
non ho perso el mio desio,
se ben ho cangiato loco.

5 Vegio anchora i dolci sguardi
 che porgean toi vaghi lumi,
 sento anchor i gravi acumi
 di [veloci] e mortal dardi;
 si ben hora non mi sguardi,
10 patientia, hor sia con Dio.

Non ho perso [...]

Vive anchora el mio conforto,
vive i caldi mei sospiri;
non sòn [spenti] i mei desiri
cha da'gnor mecho gli porto;

15 se ben sòn lontan dal porto,
patiencia, hor sia con Dio.

Non ho perso [...]

Al partir mio te lassai
d'ogni ben per fede il core,
qual spronato fu d'Amore
20 a seguir toi ardenti rai;
se ben hor patisco guai,
patientia, hor sia con Dio

Non ho perso [...]

Ben ti pregho, mia crudele,
che talhor ripensi alquanto
25 se 'l mio <amore>, tale et tanto,
meritava simil fele;
mal guidasti le mie vele,
patientia, hor sia con Dio.

Non ho perso [...]

Anonimo, barzelletta, xyyx / abbaay.yx / cddccy.yx / effeey.yx / ghhggy.yx, ottonari; testimone collazionato: PeIX (con una stanza in più).

v. 1: foco / PeIX: *focho*

v. 5: Vegio anchora / PeIX: *Vedo anchor*

v. 6: porgean / PeIX: *porgievan*

v. 7: gravi / PeIX: *grati*

v. 8: [veloci] / lezione di PeIX, Fc2441: *veloce mortal* / PeIX: *dolci*

v. 9: si ben hora / PeIX: *se da pressa*, sguardi / PeIX: *guardi*

v. 11: anchora / PeIX: *anchor*

v. 13: [spenti] / lezione di PeIX, Fc2441: *spente*, desiri / PeIX: *martiri*

v. 14: da 'gnor mecho / PeIX: *doognhor meco*

v. 16: paciencia / PeIX: *patientia*

v. 17: te / PeIX: *ti*

v. 19: d'amore / PeIX: *l'amore*

v. 20: toi / PeIX: *to'*

v. 21: se ben hor / PeIX: *s'io ben qui*

v. 23: Ben ti pregho, mia / PeIX: *Ma ti prego, ho*

v. 25: <amore>, tale et / lezione emendata, Fc2441: *amor, tale et*, PeIX: *dolce et amor*

v. 26: simil / PeIX: *assenzo e*

PeIX inserisce la seguente stanza tra i versi 16 e 17:

E se ben el piede è privo
di servir quel vago aspetto,
sapi che l'alto concetto
sol d'amarti è sempre vivo;

se con gli ochi i vi non arrivo
patientia hor sia con Dio.

Non ho perso [...]

47.

Non c'è speranza piú del mio desio
ché ch'el governa, ognor li nega pace;
non c'è hor mai piú rimedio a l'ardor mio,
ché a ogni Fortuna sempre mi sface;
5 nol pò piú Morte metter in oblio
per che in l'alma immortale tutto iace;
o novo caso, ch'un amor sí forte
contra à desperation, Fortuna e Morte!

Anonimo, strambotto, ABABABCC, endecasillabi; *unicum*

48.

Voler voi per mia signora,
richa gemma, io sòn constretto;
quanto è piú nobile obietto,
l'alma alhor piú se inamora.
5 Dolci sguardi e modi honesti,
vaghi risi e parlar grave
del mio cor <pres'an> le chiave
in quel dì che m'aparesti,
forno alhor mei spirti desti
10 di sacrarsi al divo conspecto.

Quanto è piú nobile obietto [...]

Anonimo, barzelletta, xyyx / abbaay.yx, ottonari; *unicum*
v. 7: <pres'an> / lezione emendata, Fc2441: *preson*

49.

O partito, o caxo strano,
o dolente e crudo effecto:

moro, essendo al tuo conspecto,
né star posso a te lontano!

- 5 Ben so io che nel to viso
la <cagion> del mio mal iace;
ma, se a te i' sòn diviso,
resto privo d'ogni pace,
tal che 'l viver me dispiace
10 per provar sí grave affanno.

O partito [...]

- Fan contrasto gli ochij e 'l core:
l'un seguirognhor vorìa
l'altro poi, per men dolore,
mai vederte non vorìa;
15 da qui vien la pena mia,
da qui nasce ogni mio danno.

O partito [...]

Anonimo, barzelletta, xyyx / ababbx.xy / cdcddx.xy, ottonari; *unicum*
v. 6: <cagion> / lezione emendata, Fc2441: *mia*

50.

Per tuo amor in tanta sorte
io sòn stato in tal martire;
se 'l te piace el mio morire,
non voler condurme a morte!

- 5 I'ò chiamata a ti mercede,
ché sei mia signora in terra
e ch'a torto senza fede
è dannato che non erra,
<ài> me dato iniusta guerra
10 e punito el non falire.

Se 'l te piace [...]

Non convien in tal oppresso
star servire un zentil core,
scorozato spesso spesso

15 vèn da troppo gran furore;
non conven in tal errore,
se hai pietà del mio languire.

Se 'l te piace [...]

Io sòn tanto afflicto e stanco
in chiamarte ognhora pace,
ch'io mi sento tuto mancho;
20 non piú guerra, se 'l te piace,
la mia vita in te sol iace:
non mi far tanto languire.

Se 'l te piace [...]

Anonimo, barzelletta, xyyx / ababby.yx / cdcdy.yx / eeffy.yx, ottonari; *unicum*
v. 9: <ài> / lezione emendata, Fc2441: *áy*

51.

Fami pur una bona ciera
ch'altro già da te non voglio;
se de vita ogi me [spoglio],
perché stai ver' me si altiera?

5 Aymè! campo senza core,
lontan è da me partito
al voler de quel d'Amore;
vivo pur, ma sòn ferito;
resto tuto tramortito
10 et al fin conven ch'io pera.

Fami pur [...]

Sòn disposto ogni dolore
supportar per tua belleza,
d'ognor crescepiú l'amore
de servirte con fermeza:
15 mostra hormai qualche dolceza
e non m'esser tanto altiera!

Fami pur [...]

Poi che vòl cosí mia sorte,
 ch'io sia nato per servire,
 non me curo de la morte
 20 pur ch'io faza el tuo desire,
 qui mia vita harà finire
 per beltà vaga e sincera.

Fami pur [...]

Una gratia ti domando,
 pregho <ben> non la negare:
 25 l'amor mio ti ricomando
 questo è il perfecto amare;
 vale doncha, non scordare,
 de chi t'ama con fé intiera.

Fami pur [...]

Anonimo, barzelletta, xyxx / ababbx.xy / acaccx.xy / dedeex.xy / fgfggx.xy, ottonari; testimoni collazionati: Lbl3051 (incompleto, manca dei versi 5-10 e 23-28), PeIV e PeIV² (entrambi incompleti, mancano dei versi 17-22).

v. 1: Fami pur una bona ciera / Lbl3051: *Fammi almanco buona cera*, PeIV: *Fammi almen una bona cera*

v. 2: già / PeIV: *io*

v. 3: de / Lbl3051: *dì* ogi me / Lbl3051: *ancormi*, PeIV: *ognhor mi*, PeIV²: *ognihor mi* [spoglio] / lezione di Lbl3051, PeIV e PeIV², Fc2441: *spoglia*

v. 4: stai ver' me sí altiera? / Lbl3051: *se' crudele e fera?*

v. 5: Aymè / PeIV: *Oymè core* / PeIV: *el core*

v. 6: lontan / PeIV: *luntan*

v. 7: al / PeIV: *a* de quel d' / PeIV: *seguir*

v. 9: tuto / PeIV: *tutto*

v. 10: et al / PeIV: *ala*

v. 11: Sòn disposto / Lbl3051: *So' dispo'*

v. 12: supportar per tua / Lbl3051: *soportar per tua*, bellezza / PeIV²: *bellezza*

v. 13: d'ognor / Lbl3051 e PeIV²: *ognihor*, PeIV: *ognhor*

v. 14: de servirte / Lbl3051: *diservirti*, fermeza / PeIV: *fermezza*

v. 15: hormai qualche / Lbl3051: *haverqual*, dolceza / PeIV: *dolcezza*

v. 16: m'esser tanto altiera / Lbl3051: *esser sí altiera*, PeIV: *star più tanto altiera*

v. 17: mia / Lbl3051: *mie*

v. 19: me / Lbl3051: *mi* de la / Lbl3051: *della*

v. 20: ch'io faza / Lbl3051: *chefaccia*

v. 21: qui / Lbl3051: *già* harà / Lbl3051: *arà*

v. 22: vaga / Lbl3051: *vagha*

v. 23: ti domando / PeIV: *teadimando*

v. 24: pregho <ben> / lezione emendata, Fc2441: *pregha*, PeIV: *pensa ben*

v. 25: l'amor mio ti ricomando / PeIV: *l'honortuot'aricomando*

v. 26: il / PeIV: *io*

v. 27: doncha / PeIV: *adoncha*

v. 28: di chi t'ama con / PeIV: *deaiutarmicum*, PeIV²: *deaiutarmi con*

52.

Mille volte al mio dispecto
firmo in mente di lasarte,
ma in un tratto al mio dispecto
vòlto è forza anchor amarte.

5 Penso al giaccio, al stratio, al focho,
che te amando seguir veggio;
poi risguardo al gaudio, al giocho,
comparando il bene al pegio
e tal hor fra me prevegio
10 de lasarte nel conspecto.

Mille volte [...]

Io risguardo tua figura
e di tua beltà me admiro;
poi te fiera atroce e dura
e di beltà congionta miro
15 e fra me, con un sospiro,
firmo non te star sugetto.

Mille volte [...]

Ma a che dire che non t'hami?
Io t'ho amata e amo anchora;
quando credi che desami,
20 pur alhor Amor m'achora;
ben è vero che dico ognhora
e questo è mio antique detto.

Mille volte [...]

Anonimo, barzelletta, xyxy.xy / ababbx.xy / cdcddx.xy / efeffx.xy, ottonari; *unicum*

53.

Orsù, così va'l mondo:
ognun vede la prova
ch'Amor in me rinova
magiorguerra.

5 Un sguardo sol m'aferra,
che mi tiene stretto e forte,
io vedo mille morte
de dolore!

10 Non è doglia mazore
che <servir chi> te stracia
hor fia <contenta e satia>
la tua voglia.

15 Morte prende 'sta spoglia
e trami fòr di pene,
poiché 'l mio dolce bene
mi tormenta.

20 Conven ch'io malo menta
e non vo' far difexa,
ché già di farte offexa
mai pensai,

te sola sempre amai
in terra per mia diva,
aymè! non me credia
aver tal pena.

25 Non ho polso né vena,
ogni vigor mi manca,
inpaledita e stanca
è la mia vita,

30 la qual sempre me invita
in sempiterno amarte,
diría a parte a parte,
ma tu 'l sai.

35 Perdonami hormai
el mio passato errore,
che certo el fu amore
e non ti mento.

40 Fo fino al mio lamento,
o morte o vita dame,
o dolce diva, fame
esser iocundo!

Anonimo, oda, abbc₅ / cdde₄ / effg₄ / ghhi₄ / illm₄ / mnn₅ / oppq₅ / qrrm₄ / meess / sttu₅,
settenari, quinari e quaternari; testimone collazionato: PEc431 (incompleto, manca dei vv. 9-40).

v. 1: 'l / PEc431: *el*

v. 3: ch' Amor / PEc431: *Amor*

v. 4: maggior / lezione di PEc431, Fc2441: *in maggior*

v. 5: m' aferra / PEc431: *m' afferra*

v. 6: stretto et / PEc431: *strecto et*

v. 7: io vedo / PEc431: *ch'io veggio*

v. 10: <servir chi> / lezione emendata, Fc2441: *servire a chi*

v. 11: <contenta e satia> / lezione emendata, Fc2441: *contento e satia*

54.

In te domine speravi
per trovar pietà in eterno,
ma in un tristo e scuro inferno
fui et frustra laboravi.

In te domine speravi [...]

- 5 Rotto à il vento ogni speranza,
vedo il ciel nutrirme in pianto,
<suspiri e lacrime avanza>
del mio tristo sperar tanto;
ma seria hebbe fin quando
10 tribulando ad te clamavi.

In te domine [...]

- Fin al ciel i dolor mei
sòn già notti e tu nol credi;
sol te sola, ch'io vorei,
par nol senti' e tu li vedi,
15 may dal dì che <a te> mi dedi
ad te oculos levavi.

In te domine [...]

Anonimo, barzelletta, xyyx / ababbx.xy / cdcdx.xy, ottonari; testimoni collazionati: Fn27 (manca dei versi 11-16, ma riporta una stanza in più), Lbl3051, Mp1335 (incompleto, manca dei versi 11-16), Pn676 (scambia i versi 6 ed 8 e presenta una stanza in più), BosI e PeI (entrambi mancano dei versi 11-16, ma riportano una stanza in più).

v. 2: trovar / Mp1335: *trobar* pietà / Lbl3051: *pace* Mp1335: *pietate* Pn676: *pianto*

v. 3: tristo / Mp1335: *terstq* e scuro / Fn27 e PeI: *e obscura*, Lbl3051: *e cruda*, Pn676: *et obscura*, BosI: *e oscura*

- v. 4: fui et frustra laboravi / Mp1335: *fui laboravi* et / BosI e PeI: *e*
v. 5: Rotto è al / Fn27: *Rotto è al*, Lbl3051: *Rotto ha el*, Pn676: *Rotta è 'l*, Mp1335, BosI e PeI: *Rotto è al* ogni / Pn676: *ogne*
v. 6: vedo il / Fn27, Mp1335, BosI e PeI: *veggio* Lbl3051: *vede el*, Pn676: *vego il*, nutrirme / Fn27, Mp1335, BosI e PeI: *voltarmi*/Lbl3051: *nutrito*
v. 7: <suspiri e lacrime avanza> / lezione emendata, Fc2441: *sol suspiri e lacrime avanza*, Fn27 e Mp1335: *suspir lacrimeme avanza*, Lbl3051: *suspir lacrime m' avanza*, Pn676: *sospiri lacrime sol avanza* BosI: *suspir lacrimeme avanza*, PeI: *suspir lachrymeme avanza*
v. 8: del / Lbl3051: *el tristo* / BosI: *ttisto*(sic); sperar / Pn676: *sperare*
v. 9: ma seria hebbe fin quando / Fn27, Mp1335, BosI e PeI: *fui ferito se non quanto*, Lbl3051: *mai non ebbi se non pianto*, Pn676: *sempre affanni abyssso in ogne tanto*
v. 10: tribulando / Lbl3051: *lacrimando*
v. 11: ciel / Lbl3051: *cielq* Pn676: *celq dolor* / Pn676: *dolori*
v. 12: notti / Lbl3051 e Pn676: *noti* nol / Lbl3051 e Pn676: *non*
v. 13: sola ch'io vorei / Lbl3051: *donna mie vorrei*, Pn676: *sola che vorei*
v. 14: par nol senti' e tu li vedi / Lbl3051: *pur tu 'l senti e si nol credi*, Pn676: *star nel stento e tu il vedi*
v. 15: may dal di che <ate> mi dedi / lezione emendata, Fc2441: *may dal di che mi dedi*, Lbl3051: *ma dal di che a te mi diedi*, Pn676: *ma dal di ch'io ti chiedi*
Fn27, BosI e PeI (le varianti dei testimoni petruciani sono tra parentesi) così continuano dal verso 11:

Lo cecato voler mio
per finqui m' à fatto (=m' ha fato) muto
et hor poco al dolor mio
per mio dir vien proveduto,
15 deh! Signor, porgime adiuto
mai (=quia) de me sai (=iam) desperavi.

In te domine [...]

Pn676 così continua dal verso 17:

Se nel cello (*sic*), como si dice,
del martir si sente palma,
p<en>so d'esser felice
20 per seguirte, ochii, l'alma;
e per questa mia degna alma
semper lacrimas rigavi.

In te domine [...]

55.

De le done quale è l'arte?
Dice ognun che l'è el filare;
non è ver ché l'è el cazare
nocte e dí per consumarte!

5 Suso, suso a cavalcare
sona el corno: «A caza, a caza!»;

sempre mai vorían cazare
per lo sutto e per la guaza.
Sequitando per la traza
10 l'animal che piú li grada,
dentro e fòra per la strada,
may vorebon far altra arte.

[De le done quale è l'arte?...]

Ah! le done, se tu vedi,
nel cazar diventan paze,
15 milli lazi ingegni e rete
àn le done in su le caze.
Ogni dona in su la caza
lor s'ingrassano e tu te struge:
pover homo, fuge, fuge,
20 che non fa per te quest' arte!

[De le done quale è l'arte?...]

Anonimo, barzelletta (forma grande); xyyx / yayaabbx.[xyyx] / cd(c)d(d)eex.[xyyx], ottonari;
unicum l'ordine delle stanze, disposte per quartine, è invertito nella seconda, nella quale la volta
(vv. 17-20) precede i piedi (vv. 13-16).

56.

Viverò paziente e forte,
venga pur ogni cossa al meno,
piú amara ch'al veneno
non mi manca l'aspra sorte.
5 Ch'è colui che pò sapere
che sarà de questo mondo?
Gode quel che sta a vedere
chi va in cima e chi va al fondo;
chi piú crede esser iocondo
10 trova al fin piú aspra sorte.

Viverò [...]

Nasce ognun a qualche effecto,
non se vòl mai desperare.
Che li giova esser perfectò,

se l'è nato per stentare?
15 El bixogna navigare
con il tempo e sua sorte.

Viverò [...]

Che mai piú sarà contento
è chi spera riposare;
se gli è dato ognhor tormento,
20 è disperso per amare;
dura cossa è l'aspectare
a chi sta fòra a le porte.

Viverò [...]

A chi giova cossa alchuna?
A chi vale a riparare,
25 se [inimica] gli è Fortuna?
Doncha è forza a ruinare,
al ciel piace el destinare:
in le fasse è trista sorte!

Viverò [...]

Anonimo, barzelletta, xyyx / ababbx.xy / cdcddx.xy / eeffx.xy / ghghhx.xy, ottonari; testimoni collazionati: Pn27 (solo l' *incipit*), Pn676 (manca dei versi 11-22, ma riporta una stanza in più), PeIII e PeIII² (in entrambi l'ordine delle stanze è il seguente: 1, 4, 3, 2, X, con una stanza in più, la stessa di Pn676).

- v. 1: paziente e forte / Pn676: *pacienteforte*, PeIII: *patienteforte*
v. 2: ogni cossa al meno / Pn676: *ogne cosa meno*, PeIII: *ogni cosa al meno*
v. 3: piú / PeIII: *e piú* ch'al / Pn676: *ch'el*
v. 4: mi / PeIII: *me* mancha / Pn676: *manca*
v. 5: Ch'è / Pn676 e PeIII: *Chi è* pò / PeIII: *pol*
v. 6: sarà de / Pn676: *sia dî*, PeIII: *serà de*
v. 7: gode / PeIII: *godà* quel / Pn676: *quello*
v. 8: in cima e / PeIII: *alcie*l va al / Pn676: *in*
v. 9: iocondo / Pn676: *iucundà*, PeIII: *giocondo*
v. 10: al / Pn676: *î* aspra sorte / Pn676: *aspro e sorte*, PeIII: *accerbasure*
v. 13: che li giova / PeIII: *el* bisogna
v. 15: bixogna / PeIII: *bisogna*
v. 16: il / PeIII: *el* e sua / PeIII: *e con sua*
v. 17: sarà / PeIII: *serà*
v. 18: spera riposare / PeIII: *spera a riposare*
v. 19: ognhor / PeIII: *ogni*
v. 20: disperso / PeIII: *gir* sperso
v. 21: cossa / PeIII: *cossa*
v. 22: a le / PeIII: *le*
v. 23: cossa alchuna / Pn676 e PeIII: *cossaalcuna*

- v. 24: vale / Pn676: *va/riparare* / PeIII: *areparare*
 v. 25: se [inimica] gli / lezione di PIII, Fc2441: *se inimicogli*, Pn676: *acui inimicali*
 v. 26: Doncha è forza a / Pn676: *forza li è di*, PeIII: *forza è a*
 v. 27: ciel piace el / Pn676: *celopiaque*, PeIII: *cielplaque*, PeIII²: *cielpiacque*
 v. 28: in le fasse e / Pn676: *ne le fassè*, PeIII: *nellefasce*
 Pn676 e PeIII (le varianti sono tra parentesi) continuano con la seguente stanza:

30 Miserereali(=ai)sfortunati
 che sòn gionti al tristo porto
 ineternocondemnati(=condennati)
 astentar(=stentare)senza conforto,
 chi piú vive lieto et(=e)achorto(=acorto)
 quel piú ne(=n') ha fin(=fina) a la(=alla) morte.

Viverò paziente[...]

57.

Oymè! che adesso io provo
 che cossa è tropo amore.
 Aymè! che gli è un ardore
 che mi coze.

5 Oymè! che p[ena] atroce
 al miser cor [si serba],
 Aymè! che doglia acerba
 si rinova.

10 Oymè! che non mi giova
 esser bon servo e fido.
 Aymè! ch'io piango e crido:
 «Non piú stratio!».

15 Oymè! che gli è un solazo
 di darne ognor la morte.
 Aymè! che extrema sorte
 sòn conducto.

20 Oymè! che amaro fructo
 gusta un sí vero amante.
 Aymè! che fia constante
 a tal tormento!

Oymè! che adesso io sento
 pigliarme a novo laccio.
 Aymè! che non sòn satio

de servire.

25 Oymè! se ben morire
dovesse mille volte.
Aymè! che non siano sciolte
tal cathene.

Oymè! che 'l mi convene
30 saper portare in pace,
ché chi ben serve e tace
assai domanda.

Anonimo, oda, abbc₄ / cdde₄ / effg₄ / ghhi₄ / illm₅ / mnno₄ / oppq₄ / qrrs₅, settenari, quinari e quaternari; testimoni collazionati: Pn676 e Mc4.

v. 1: Oymè! che / Pn676: *Aimè!ch'*, Mc4: *Aijmè!che*, provo / Mc4: *io provo*

v. 2: amore / Pn676: *amor*, Mc4: *amare*

v. 3: aymè! / Pn676: *aimè!*, Mc4: *aijmè!*

v. 4: mi coze / Pn676: *micoca*, Mc4: *mecoze*

v. 5: Oymè! / Pn676: *Aimè!*, Mc4: *Aijmè!* [ena] lezione di Pn676 e Mc4, Fc2441: *pf[...]* atroce / Mc4: *atroze*

v. 6: miser cor / Pn676: *tristocore*, Mc4: *miser cor*, [si serba] / lezione di Pn676, Fc2441: *si serra* / Mc4: *se serra*

v. 7: aymè! / Mc4: *aijmè!* doglia / Pn676: *dolglia* (sic)

v. 8: si / Mc4: *se*

v. 9: Oymè! che / Pn676: *Aimè!ch'el*, Mc4: *Aijmè!che*, mi / Mc4: *me*

v. 10: bon / Pn676: *bom* (sic)

v. 11: Aymè! ch'io piango e crido / Pn676: *aimè che sempre grido*, Mc4: *Aijmè! che piango e crido*

v. 13: Oymè! / Pn676: *Aimè!*, Mc4: *Aijmè!* solazo / Pn676: *solatio*

v. 14: di darne / Pn676: *adarmi*, Mc4: *hadarme*

v. 15: Aymè! che extrema / Pn676: *Aimè!ch'atrasta*, Mc4: *Aijmè!cheextrema*

v. 17: Oymè! / Pn676: *Aimè!*, Mc4: *Aijmè!*

v. 18: gusta un si vero / Pn676: *si gusta un ver*

v. 19: Aymè! / Pn676: *Aimè!*, Mc4: *Aijmè!*

v. 21: Oymè! che adesso / Pn676: *Aimè!ch'ognora*, Mc4: *Aijmè!che adesso*

v. 22: pigliarme a novo laccio / Pn676: *pigliarmi ad un novo lazzo*, Mc4: *pigliarme un novo lazzo*

v. 25: Oymè! / Pn676: *Aimè!*, Mc4: *Aijmè!*

v. 27: Aymè! che non / Pn676: *perhò non*, Mc4: *Aijmè!non*, siano / Pn676: *sia'*, Mc4: *saran*

v. 28: tal cathene / Pn676: *tal cathena*, Mc4: *Iecathene*

v. 29: Oymè! che 'l mi convene / Pn676: *Aimè! che sempre pena*, Mc4: *Aijmè!ch'el me conviene*

v. 30: saper / Pn676: *convien portare* / Mc4: *portar*

v. 31: ché chi ben serve e tace / Mc4: *ché servendotace*

v. 32: assai / Pn676: *asai*, Mc4: *asaij*

58.

De scoprire el mio lamento
non pensar che cessi mai;
se pietà non haverai,

harà morte al mio gran stento.

- 5 Se pur gratia mai non manca
a chi se duole iustamente,
mai per tempo si rinfrancha
ch'è el suo mal ognor presente;
se già fui forte e paziente,
10 hor sia notto el mio tormento.

De scoprire [...]

- Cercharò le silve e monti
e ogni loco alpestro e tristo,
odiràme i sassi e fonti
per amor l'amaro acquisto;
15 poi ch'[avrò] l'inferno visto,
farò stare il Ciel attento.

De scoprire [...]

- In te quando è maggior voglia
de volerme far languire,
piú serà la pena e doglia
20 che alfin sei per soffrire,
perché 'l Ciel sòl [piú punire]
quanto piú va tardo e lento.

De scoprire [...]

Anonimo, barzelletta, *xyyx* / *ababbx.x* / *cdcdxx.x* / *efeffx.x*, ottonari; testimone collazionato: Fn230 (l'ordine delle stanze è il seguente: X, 2, 1, 3, con una stanza in più).

v. 1: lamento / Fn230: *tormento*

v. 3: haverai / Fn230: *averai*

v. 4: harà / Fn230: *sarà*

v. 6: se duole iustamente / Fn230: *si duol giustamente*

v. 8: ch'è / Fn230: *chi ha* ognor presente / Fn230: *ognior cocente*

v. 10: hor / Fn230: *or*; noto / Fn230: *notto* tormento / Fn230: *lamento*

v. 11: silve / Fn230: *selve*

v. 12: e ogni loco / Fn230: *ogni locho* e / Fn230: *et*

v. 13: odirame i / Fn230: *odiranno* e fonti / Fn230: *monti*

v. 15: poi ch' / Fn230: *poiché* [avrò] / lezione di Fn230, Fc2441: *averò*

v. 16: il / Fn230: *el*

v. 17: quando / Fn230: *quanto* maggior / Fn230: *maggior*

v. 18: de volerme far / Fn230: *di voler farmi*

v. 19: e / Fn230: *et*

v. 20: che / Fn230: *ch'* sei per soffrire / Fn230: *sòa per sofferire*

v. 21: per / Fn230: *poi* [piú punire] / lezione di Fn230, Fc2441: *punire*

v. 22: e / Fn230: *et*
Fn230 inizia con la seguente stanza:

Questo mal fia manifesto
a qualunque creatura,
griderò misero et mesto
di mia sorte iniqua et dura,
poiché sei di tal natura,
diva, dormi alfin, s'atento

De scoprire [...]

59.

—Ay! despietato tempo,
[contrario a] ogni ben mio;
amante, va con Dio
ché adesso non è il tempo!

5 —Tu sai qual t'ò promesso:
ch'el te sarà concesso
de starne sempre apresso,
ma adesso non è tempo.

[—Ay! despietato ...]

10 —Ne piglia gran conforto
el bon nothier acorto,
da poi ch'è gionto a porto,
pensando il suo mal tempo.

—Ay! despietato [...]

15 —Tu sei el mio signore
a cui ò donato il core,
fa' pur che 'l nostro amore
se cangie may per tempo.

—Ay! despietato [...]

20 —Io so ben quanto mi doglio
de l'aspro tuo cordoglio,
ma pensa che esser voglio
tua serva ad ogni tempo.

—Ay! despjetato [...]

—In pace vo portando,
el duol tuo tollerando,
te chiamarò ben quando
serà venuto el tempo.

—Ay! despjetato [...]

Anonimo, ballata antica, xyyx / aaax.xyyx / bbbx.xyyx / cccx.xyyx / dddx.xyyx / eeex.xyyx, settenari; testimoni collazionati: Pn27 (solo i primi due versi), BosI e PeVII (entrambi con tre stanze in più, l'ordine delle medesime è il seguente: 4, 1, Z, X, 2, W, 3, 5), Mc4 (manca dei versi 13-16, ma riporta tre stanze in più con il seguente ordine: 1, W, 4, X, 2, Y). In Fc2441 manca l'incipit della prima ripresa, che è stato perciò restituito tra parentesi quadre.

- v. 1: Ay! / Mc4: *Aij!* / Pn27: *Ahi!* / PeVII e BosI: *Oh!* despjetato / Pn27, BosIS (la seconda e terza volta) e PeVII: *dispjetato* / Mc4: *spietato*
- v. 2: [contrario a] / lezione di BosI e PeVII, Fc2441: *contrario d'*, Mc4: *contra a*, ben mio / Mc4: *miobene*
- v. 3: con / Mc4: *cun*
- v. 4: è il tempo / PeVII: *ètempo*
- v. 5: sai / Mc4: *saij* qual t'ò / BosIC e P: *che io te ho*, BosIS: *ch'io te ho*, PeVII: *ch'io t'ho*, Mc4: *ch'el ti è* promesso / Mc4: *promisso*
- v. 6: te sarà / BosI e PeVII: *ti serò*, Mc4: *ti sarà*
- v. 7: de starne / PeVII: *d'istarmi*, Mc4: *d'istarti* sempre / Mc4: *hognor*, apresso / BosI: *apresso*
- v. 8: è tempo / BosI, PeVII e Mc4: *èiltempo*
- v. 9: Ne piglia gran / BosI e PeVII: *Tu sai ben che*, Mc4: *Tu sai quanto*
- v. 10: el bon nothier acorto / BosIC e P: *piglia el nochier acorto*, BosIS e W: *piglia el nochier accorto* / PeVII: *piglia il nochier accorto*, Mc4: *che ha il nochier acorto*
- v. 11: da poi ch'è gionto / Mc4: *che poij che è zonta* a / BosI, PeVII e Mc4: *in*
- v. 12: il suo / BosI e PeVII: *de!*, Mc4: *pur*
- v. 13: el / BosIS e W e PeVII: *il*
- v. 14: ò donato / BosI e PeVII: *donato ho*
- v. 15: 'l / BosI e PeVII: *il*
- v. 16: se cangie may / BosI e PeVII: *non cangi mai*
- v. 17: Io so ben / BosI *Dio 'l sa*, PeVII: *Dio sa*, Mc4: *Tu sai j*
- v. 18: tuo / BosI: *mio*
- v. 19: pensa che esser voglio / BosI e PeVII: *sappi che esser voglio*, Mc4: *esser sempre voglio*
- v. 20: serva / Mc4: *servità* ad / BosI e PeVII: *in*
- v. 21: vo / BosI e PeVII: *va*
- v. 22: el / BosI e PeVII: *il* tollerando / BosI e PeVII: *tolerando*
- v. 24: el / BosIS e PeVII: *il*

Mc4 inserisce le seguenti stanze rispettivamente dopo i versi 8, 20 e 12:

Mantien pur la fede
che 'l mio amor richiede,
ché ti sarà mercede,
se aspecti che sia tempo.

Aij! spietato [...]

Non pianger più se m'ami,
sio ben che tu me brami,

sol una gratia fami:
aspecta che sia al tempo.

Aij! spietato [...]

BiaSTEMALa fortuna,
che morto fosse in cuna!
ché tanto a me s' enbruna
che malanagia il tempo.

Aij! spietato [...]

BosI (le varianti sono tra parentesi) e PeVII inseriscono le seguenti stanze rispettivamente dopo i versi 8 (le prime due) e 12 (la terza):

Rafrena(=raffrena) i tuo' singluti s' (=singulti)
degli amorosi insulti,
acciò che stamo occulti(=stiamo occulti)
per fin che verà(BosIS e W=verrà) il tempo.

Oh! despietato (BosIS e W=dispietato) [...]

Non pianger piú, se(BosIS e W=se) m' ami,
so ben che tu me brami,
ma questa gratia fami:
aspetta(BosIC e P=aspetta) vegna(=venga) il tempo.

Oh! dispietato(=desprietato) [...]

Manterai (BosIS e W=Manterai pur) la fede
che 'l nostro amor richiede,
daroti(BosIC e P=darotti) poi mercede
a despecto di(BosIS e W=dispecto del, BosIC e P=despetto del) tempo.

Oh! desprietato [...]

60.

Amor sforza, ira straporta
l'inflamata lingua mia
a dir mal de geloxia
et ognun che in se' la porta.

Mora, mora gelosia
et ognun che in se' la porta.

5 Questa nasce occultamente
in el cor, como se dice,
del pensier à la semente,
de l'aspecto à la radice.

10 Ay! meschini et infelice
quelo che ha questh'erba ria.

Mora mora geloxia [...]

Geloxia è una mal herba,
tristo [è quel che] l'à per sorte,
chi la gusta è tanta acerba,
mortal, aspra e mal sorte;
15 non so già piú crudel morte
como haver tal compagnia.

Mora mora [...]

Dolce cossa amor seria,
se non fusse tal veneno;
hor me par che 'l mondo sia
20 de questa herba tuto pieno;
quelo che l'à su el so terreno
altro che Dio non lo guariria.

Mora mora [...]

Anonimo, barzelletta, xyyx.yx / ababby.yx / cdcddy.yx / efeffy.yx, ottonari; testimone collazionato: DaRub (manca dei vv. 5 e 6, presenta una stanza in più ed inoltre l'ordine delle medesime è il seguente: 2, 1, X, 3).

v. 1: straporta / DaRub: *traporta*

v. 3: de / DaRub: *di*

v. 4: et ognun / DaRub: *e d'ogniun* in se' / DaRub: *in sen*

rit.: mora, mora / DaRub: *Moraadoncha*

v. 5: nasce occultamente / DaRub: *nescæocultamente*

v. 6: in el / DaRub: *in se* / DaRub: *si*

v. 7: del pensier / DaRub: *di pensieri* semente / DaRub: *samente*

v. 8: del'aspetto / DaRub: *di suspecto*

v. 9: Ay! meschini / DaRub: *Omeschino*

v. 10: quello che ha questh' / DaRub: *quello ch'è questa*

v. 11: Geloxia / DaRub: *Gelosia* herba / DaRub: *erba*

v. 12: [è quel che] / lezione di DaRub, Fc2441: *è che*

v. 13: tanta / DaRub: *tanto*

v. 14: e mal sorte / DaRub: *amara e forte*

v. 15: non so già / DaRub: *che non so*

v. 18: fusse / DaRub: *fosse*

v. 19: hor / DaRub: *or*

v. 20: de / DaRub: *di tuto* / DaRub: *tutto*

v. 21: quello / DaRub: *quel* su el so / DaRub: *sul suo*

v. 22: altro che Dio non lo / DaRub: *da Dio infuora non*

DaRub così prosegue dal verso 25:

25 Questa è l'erba che fa stare
le persone mal contente,
questa è quella che fa stare
chostione(?) asaisovente:
questa, in summa, è che la giente
fa star sempre in fantasia.

Mara (.sì) adoncha gelosia [...]

61.

Non esser, dona, ingrata
al servo che t'adora,
ché in spacio di pocha hora
serà defuncto.

5 Como esser può congiunta
beltà con tanta aspreza,
virtute e gentileza
senza fede?

10 C'ognhor, piangendo, vede
intorno a le to <mura>,
chiamando, tua figura
honestà e digna;

15 pregando che se degna
ad ascoltar un pocho
e mitigar il fuecho
che mi brusa.

20 Te fia gran biasmo e scorno
ognor, donacrucele,
se lassi el tuo fidele
così manchare.

Non posso piú narrare.
Piangendo i mei affanni,
me bagno tuti i panni
sol de lachrime!

25 Deh! dona ingrata, àprime!
e tu non vò aprire,
et io voglio morire
in questo loco.

Anonimo, oda, abbc₅ / cdde₄ / effg₅ / ghhi₄ / lmmn₅ / noop₅ / pqqh₅, settenari, quinari e quaternari; *unicum*

v. 10: <mura> / lezione emendata, Fc2441: *mure*

62.

Sòn tornato e Dio el sa
quanta doglia n'ebe al core;
a lasarte hor che dolore,
ogni cosa vene e va.

5 Se speranza non hè morta
spero haver da te conforto,
se Fortuna mi transporta
già per questo non sòn morto,
una palma che sol porto
10 è mia fé che ferma sta.

Sòn tornato [...]

Contra me non pigliar scuxa
né voler manchar di fede,
nel tuo pecto è mia alma chiusa
e di doglia io sòn herede,
15 se gli è morta la mercede,
questo tole e 'l mondo dà.

Sòn tornato [...]

Orsù, fia como a te piace;
quelo che fu' sòn sempre mai;
fia tra nui ognora pace,
20 non piú tante pene e guai,
sòn pentito, se mai errai;
a far gratia a te sta.

Sòn tornato [...]

Anonimo, barzelletta, xyyx / ababbx.xy / cdcdx.xy / eeffx.xy, ottonari; testimoni collazionati: Fn337 (solo l' *incipit*), Lb13051 (incompleto, manca dei versi 17-22), PeIII e PeIII² (entrambi incompleti, mancano dei versi 17-22).

v. 1: Dio el / Fn337: *Dio lo*, Lb13051: *lui lo*

v. 2: n'ebe al / Lb13051: *ha el mio*, PeIII: *hebeal*

- v. 3: lasarte hor che / Lbl3051: *lasarti hagram*, PeIII: *lassarte o che*
 v. 4: ogni / PeIII: *ma ogni* vene e va / Lbl3051: *mi disfa*
 v. 5: hè / Lbl3051 e PeIII: *è*
 v. 7: mi transporta / Lbl3051: *metraporta*, PeIII: *metransporta*
 v. 8: già per questo non sòn morto / Lbl3051: *non mi val ragione o torto*, PeIII: *non val ragion né torto*
 v. 9: che sol / Lbl3051 e PeIII: *so ch'io*
 v. 10: è mia fé che / Lbl3051: *ché mie fede*, PeIII: *ché mia fede*
 v. 11: Contra / Lbl3051: *Contro a* pigliar scuxa / Lbl3051: *pliar scusa*, PeIII: *pigliar scuxa*
 v. 12: né / Lbl3051: *non manchar* / Lbl3051: *mancar*
 v. 13: nel tuo pecto è mia alma chiusa / Lbl3051: *ché nel fuoco l'alma brusa*, PeIII: *ché nel focho l'alma bruscia*
 v. 14: di / Lbl3051 e PeIII: *de* io sòn herede / Lbl3051: *sono erede*, PeIII: *sòn herede*
 v. 15: morta la / Lbl3051: *per tuo*, PeIII: *l'è persa*
 v. 16: questo tole / Lbl3051: *toglier questo*, PeIII: *questo tol, dà* / Lbl3051: *el sa*, PeIII: *e dà*

63.

Alma pate ogni tormento
 e tu, cor, misero e lasso,
 se ben sei privato e casso,
 del mio mal resta contento!

- 5 Ochi mei, afflicti anchora,
 renovate el duro pianto,
 e tu, lingua, che eri ognhora
 prompta a laude e darli vanto,
 hor tacendo resta tanto
 10 che non se olda el mio lamento!

Alma pate [...]

- Vui, orecchie, sempre attenti
 a li canti de costei,
 che con soi suave accenti
 haveria comosso i dèi,
 15 ascoltate i dolor mei
 ch'io fui causa del mio stento!

Alma pate [...]

- Man, che già fusti beate,
 non ve increzca a restar suole,
 se ben hor serì private,
 20 basta asai che a me ne duole;
 non potria mai con parole
 dire al duol che in me resento.

Alma pate [...]

Pedi mei, se vui restate,
tuto el resto se ne more;
25 ma se advien che vui andate
che serà del miser core,
che da lei tanto ha el timore
como fòlia trema el vento?

Alma pate [...]

Anonimo, barzelletta, xyyx / ababbx.xy / cdcddx.xy / efeffx.xy / egeggx.xy, ottonari; *unicum*

64.

Se ogi è un dí che ogni defonto iace
tranquillo in requie e senza ardor alchuno,
se morto sei né resta arder tua face,
non è il Ciel de pietà ver' te degiuno,
5 ma sol iustitia che ti toglie pace,
perché a chi t'hama sei crudo e importuno;
se ucider cessi a chi già desti morte,
arai iusticia e 'l ciel propitij forte.

Anonimo, strambotto, ABABABCC, endecasillabi; testimoni collazionati: AnI, PeIV, PeIV² e Mc4.

v. 1: ogi / AnI e PeIV²: *hoggì* PeIV: *hogì* che / AnI, PeIV e Mc4: *ch'*; defonto / AnI e PeIV²: *defuncto* PeIV: *defunto*

v. 2: tranquillo / AnI, PeIV e Mc4: *tranquill*/requie e senza / AnI, PeIV e Mc4: *requiesenza*

v. 3: ne / AnI, PeIV e Mc4: *non*

v. 4: il / AnI e PeIV: *el*/de pietà ver' te degiuno / AnI, PeIV e Mc4: *ver' te de pietà digiuno*

v. 5: ma / Mc4: *mha* ti / AnI, PeIV e Mc4: *te*

v. 6: hama / AnI, Mc4 e PeIV: *ama*

v. 7: ucider / AnI e PeIV: *occider* Mc4: *occidere*

v. 8: arai iusticia / AnI e PeIV: *harrai iustitia* Mc4: *harai iustitia* propitij / AnI e PeIV: *propitia* Mc4: *propicio*

65.

Questo sol giorno soglion gli dèi
a [ciaschun morto dar] pace e conforto;
e tu, che in terra la mia diva sei,
non mi dà pace e sol per te sòn morto.

- 5 Non pianger già per li peccati mei:
peccasti tu, che me [occidesti] a torto!
[Prega sol], dunque, del tuo gran errore,
ch'io peccai sol, se fé fa peccatore.

Anonimo, strambotto, A(b₅)BABABCC, endecasillabi; testimoni collazionati: PeIVePeIV².

- v. 1: giorno soglion / PeIV: *giorno almen soglion*
v. 2: [ciaschun morto dar] / lezione di PeIV, Fc2441: *ciaschundar*
v. 4: mi / PeIV: *me*
v. 6: [occidesti] / lezione di PeIV, Fc2441: *occisti*
v. 7: [Prega sol] / lezione di PeIV, Fc2441: *Per sol*
v. 8: peccai sol, se fé fa / PeIV: *sol peccai e tu sei*

66.

- Ch'a mi la propria vita sia noglioxa,
ben t'el dimostra in faccia el mio colore;
se per ti porto la ferita ascoxa
ché non soccorri al passionato core?
- 5 Un tigo e ogni aspra fiera venenoxa
deventarían pietosi al mio tormento,
arsa è su l'ossa già tuta la polpa;
si moro, el danno è mio e tua è la colpa!

Anonimo, strambotto, ABABABCC, endecasillabi; *unicum*

67.

- Chi me darà piú pace,
se m'à lassato in guai
quela che sempre amai?
Chi me darà piú pace?
- 5 Cancion, tu, in carta bianca
dirai se a dir ti manca,
perché la lingua è stanca
e 'l tanto dir li spiace.
- 10 Se tu serai ripresa,
cancion, fa' <tua difesa>
e di' che l'alta offesa
ti fa parir loquace.

Piangeti voi fra tanto,
ogij mei nati al pianto,
15 ché con la lingua canto
e in pecto il cor si sface.

Chi me terrà piú in vita
hor ch'ella se n'è gitta
e novo amor l'invitta
20 a disturbar mia pace?

Io mi tenea beato
ne l'amoroso stato;
hor ch'ella mi à lassato
non harò mai piú pace.

25 Che fai, lingua? Che resti?
Perché non manifesti
como il duol mi molesta,
né piú viver mi piace?

Giovanni Muzzarelli (?), oda, abba, cccx, dddx, eeex, fffx, gggx, hhhx, settenari; testimoni collazionati: BosI e PeI (entrambi con due stanze in più, inoltre l'ordine delle stanze è il seguente: X, 3, Y, 4, 5, 6, 1, 2).

v. 2: m' à lassato / BosI: *m'halassato*, PeI: *mehalasciato*

v. 3: quela / BosI: *questa*, PeI: *quella*

v. 5: bianca / BosIS e W: *bianca*

v. 6: dirai se a dir ti manca / BosIS e W e PeI: *fa ch'el tuo dir non manca*, BosIC e P: *fa ch'el tuo dir non manca*

v. 7: lingua / PeI: *lingaa(sic)*, stancha / BosIC e P: *stanca*

v. 8: e 'l / BosI e PeI: *è li* / BosIS e W e PeI: *gli è*, BosIC e P: *gli*

v. 10: <tua difesa> / lezione emendata, Fc2441: *la tua difesa*, BosI e PeI: *tua difesa*

v. 12: ti / BosI e PeI: *mi parir* / BosI e PeI: *parer*

v. 13: Piangeti voi fra / BosIS e W e PeI: *Piangete voi fin*, BosIC e P: *Piangeti voi fin a*

v. 14: ogij / BosI e PeI: *occhi*

v. 15: ché con la lingua / BosIS e W e PeI: *ch'ioqui finisca el*, BosIC e P: *ch'ioqui finisca il*

v. 16: e in pecto il cor si / BosIS e W e PeI: *ch'ognhor el mio cor*, BosIC e P: *ch'ognhor il mio cor*

v. 17: terrà / BosI e PeI: *terà*

v. 18: hor ch'ella se n'è gitta / BosI e PeI: *poi che la se n'è ita*

v. 19: l'invitta / BosI e PeI: *l'invita*

v. 21: mi / BosI e PeI: *me*

v. 23: ch'ella mi à lassato / BosI e PeI: *che la m'halasciato*

v. 24: harò mai / BosI e PeI: *spero haver*

v. 27: como il duol mi molesta / BosI: *tu sempre a dir me resti*, PeI: *tu sempre a dir me infesti*

v. 28: né piú viver mi piace / BosI e PeI: *e pur non mi dai pace*

BosI e PeI inseriscono le seguenti stanze tra i versi 4 e 5 ed 8 e 9:

Chi me darà la voce?
E' un ragionar feroce
in dir de questa atroce,

che sen porta mia pace.

[Chi me darà piú pace...]

Spartita è quella stella,
non men crudel che bella,
che me diè la favella
et hor mi tol la pace.

68.

— Fami, donna, el mio dovere
che 'l tardar mi [dà gran] doglia!
— Piú di te n'ò magior voglia,
resta sol per non potere.

5 — Io so ben che far lo pòi,
ma ti piace el mio stentare.
— [S'io potesse, ai desir toi]
sería presto acontentarte.
— Dime, doncha, ciò ch'ò a fare!
10 — Finché possa sta' a vedere.

[Fami donna ...]

— E' possibil che alchun modo
tu non trovi a contentarme?
— Sapi, Amor, ch'io [me rodo]
che non so techo trovarme.
15 — Quando lieto vorìa farme?
— Quando el Ciel sarà a piacere!

Fami donna [...]

— Il tuo tanto lamentarte
l'alma afflicta mi tormenta.
— S'io non posso el cor piegarte,
20 non vo' tu ch'io mi lamenta?
— Non dir piú: «Io sòn contenta»;
— Orsù, fa' che 'l fructo acoglia.

Piú di te n'ò magior voglia

— Farò tuto el poter mio
per cavarte fuor di stento.

- 25 — Al fin rechi el mio disio;
 ma di te non mi lamento,
 — Non dir piú, ch'arai tuo intento.
 — Orsù, a don Amor lo voglia!

Piú di te [...]

Anonimo, barzelletta, xyyx / ab[a]bbx.xy / cdcdx.xy / eeffy.yx / ghghy.yx, ottonari; testimoni collazionati: Pn27 (solo l' *incipit*, BEc396 (l'ordine delle stanze è il seguente: 1, 3, 2, 4). In Fc2441 manca l' *incipit* della primaripresa, che è stato perciò restituito tra parentesi quadre.

- v. 1: Fami / Pn27: *Fame*, BEc396: *Fammi*
 v. 2: [dà gran] / lezione di BEc396, Fc2441: *gran*
 v. 3: Piú / BEc396: *Iq n'ò* / BEc396: *n'ho*
 v. 4: resta / BEc396: *resto*
 v. 6: ti / BEc396: *te*
 v. 7: l'intero verso, mancante in Fc2441, è ricavato da BEc396
 v. 8: seria presto acontentarte / BEc396: *saria presta a contentare*
 v. 9: doncha / BEc396: *donca ch'ò a* / BEc396: *che*
 v. 10: possa / BEc396: *poso*
 v. 11: alchun / BEc396: *alcun*
 v. 12: contentarme / BEc396: *contentarmi*
 v. 13: Sapi, Amor / BEc396: *Pensa, amante*, [me rodo] / lezione di BEc396, Fc2441: *rodo*
 v. 14: techo trovarme / BEc396: *tecotrovarmi*
 v. 15: voria farme / BEc396: *vorai farmi*
 v. 16: el / BEc396: *al sarà a* / BEc396: *serà in*
 v. 17: Il / BEc396: *El lamentarte* / BEc396: *lamentarti*
 v. 18: mi / BEc396: *me*
 v. 19: S'io / BEc396: *Se piegarte* / BEc396: *piegarti*
 v. 20: vo' / BEc396: *vo' ch'io* / BEc396: *che*
 v. 21: Non dir piú: «Io / BEc396: *Tu sai ben che*
 v. 22: Orsù / BEc396: *Donca acoglia* / BEc396: *colia*
 v. 23: poter / BEc396: *poder*
 v. 24: cavarte / BEc396: *cavarti*
 v. 25: Al fin rechi el mio / BEc396: *Io sto sempre cun*
 v. 26: ma di te non mi lamento / BEc396: *che mi faci ormai contento*
 v. 27: ch'arai tuo / BEc396: *che ormai t'ò*
 v. 28: a don Amor lo / BEc396: *adonca, Dio el*

8. LE MUSICHE

8a. Caratteristiche di notazione

La notazione utilizzata in Fc2441 è la tipica e consueta notazione mensurale bianca utilizzata per la scrittura della musica polifonica vocale del rinascimento. I valori utilizzati vanno dalla croma alla maxima, che troviamo solo nella cadenza finale. Le chiavi impiegate sono sei: la chiave di Do è posta in quattro diverse posizioni, sul primo rigo (=Do1) con 47 presenze (pari al 17,5%), sul secondo (=Do2) con 33 (12,3%), sul terzo (=Do3) con 71 (26,3%) e sul quarto (=Do4) con 57 (21,2%), mentre la chiave di basso occupa due sole posizioni: sul terzo rigo (=Fa3) con 15 presenze (5,6%) e sul quarto (=Fa4) con 46 (17,1%). Attraverso la seguente tabella possiamo rilevare l'esatta ricorrenza di ogni chiave in rapporto con le singoli parti e la presenza percentuale nell'intero manoscritto:

chiave	numeri delle composizioni
<i>Cantus</i> in chiave di Do1 (44, 63,8%)	3, 4, 5, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 30, 31, 33, 35, 36, 38, 40, 42, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 57, 58, 60, 62, 63, 66, 67, 68
<i>Cantus</i> in chiave di Do2 (24, 26,2%)	1, 2, 6, 7, 8, 11, 16, 19, 26, 27, 28, 32, 34, 37, 39, 41, 44, 46, 52, 56, 59, 61, 64, 65
<i>Altus</i> in chiave di Do2 (6, 9,2%)	9, 18, 19, 21, 24, 66
<i>Altus</i> in chiave di Do3 (38, 58,5%)	1, 2, 3, 4, 10, 12, 14, 15, 17, 20, 22, 25, 29, 31, 33, 35, 36, 38, 39, 40, 42, 43, 45, 47, 48, 49 (<i>Acutus</i>), 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 62, 63, 67
<i>Altus</i> in chiave di Do4 (21, 32,3%)	7, 8, 11, 16, 23, 26, 27, 28, 30, 32, 34, 37, 41, 44, 46, 52, 59, 61, 64, 65, 68
<i>Tenor</i> in chiave di Do1 (3, 4,4%)	12, 18, 21
<i>Tenor</i> in chiave di Do2 (3, 4,4%)	10, 19, 67
<i>Tenor</i> in chiave di Do3 (33, 48,5%)	3, 4, 6, 9, 13, 15, 17, 20, 24, 25, 29, 31, 33, 35, 36, 38, 40, 42, 45, 48, 49, 50, 53, 54, 56, 57, 58, 60, 62, 63, 64, 66, 68
<i>Tenor</i> in chiave di Do4 (29, 42,7%)	1, 2, 5, 7, 8, 11, 14, 16, 22, 23, 26, 27, 28, 30, 32, 34, 37, 39, 41, 43, 44, 46, 47, 51, 52, 55, 59, 61, 65
<i>Bassus</i> in chiave di Do4 (7, 10,4%)	17, 18, 19, 21, 24, 40, 68
<i>Bassus</i> in chiave di Fa3 (15, 22%)	9, 10, 12, 15, 20, 22, 25, 31, 45, 49, 54, 57, 63, 66, 67
<i>Bassus</i> in chiave di Fa4 (46, 67,6%)	1, 2, 3, 5, 6 (<i>Gravis</i>), 7, 8, 11, 13, 14, 16, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 68

Di particolare rilievo appare l'impiego delle chiavi di Do1 e Do2 nella parte di *Tenor*, il cui *ambitus* evidenzia, nelle situazioni indicate, la parità di questa voce con quella di *Cantus*. Questa caratteristica impone una breve riflessione. In un recente studio

sui problemi della prassi compositiva nel repertorio frottolistico¹ Francesco Luisi ha osservato come la pratica polifonica italiana del Quattrocento, che si risolve poi nella frottola, si basasse su strutture a due voci, organizzate o su un sistema *Cantus-Tenor*, sulla scia del successo ferrarese del duo Pietrobono-Malacise,² che ritroveremo, con l'aggiunta di una parte di sostegno al grave nelle intavolature di Petrucci e di Antico, oppure su un sistema *Cantus-Bassus*, responsabile del modello frottolistico più moderno a quattro parti. Risulta però chiaro che a fianco di queste due linee generali si pongono altre linee di sviluppo, che presentano aspetti di commistione. Così è ipotizzabile che il repertorio contenuto in Fc2441, il quale per molti aspetti guarda al passato, porti con sé anche i segni di una tradizione più antica, rintracciabile nell'uso delle chiavi di Do1 e Do2 del *Tenor*, testimonianza di una prassi di canto a due voci, che si muovono in un *ambitus* separato da intervalli di terza o di quarta. Digni di nota sono gli inizi imitativi di *Cantus e Tenor in Non è tempod'aspectare*, n. 18, e di *A la guerra, a la guerra!*, n. 21, che, per quanto rari nel repertorio,³ appaiono prove convincenti di questa pratica esecutiva. Nelle composizioni provviste di un *Tenor* così concepito, l'aggiunta successiva dell'*Altus* fa sì che l'*ambitus* di questa parte si sovrapponga spesso a quello del *Tenor* stesso.

I segni di alterazioni sono impiegati o nell'armatura di chiave, in cui riscontriamo la presenza del solo si bemolle, oppure nello svolgimento musicale, ove troviamo il mi ed il si bemolle, il fa bemolle (equivalente al nostro bequadro), con la funzione non di cancellare un precedente diesis, bensì di eliminare la possibilità, nell'ambito delle alterazioni non scritte, di alzare di un semitono il fa, ed infine il do diesis ed il fa diesis. La tabella seguente illustra sinteticamente la presenza delle alterazioni nelle diverse composizioni:

alterazioni	numeri delle composizioni e parti
sib in chiave (91, 69%)	3C, 3A, 3T, 4C, 4A, 4T, 4B, 5B, 10C, 10A, 10T, 10B, 13C, 13T, 13B, 14C, 14A, 14T, 14B, 16C, 16A, 16T, 16B, 21C, 21A, 21T, 21B, 32C, 32A, 32T, 32B, 35C, 35A, 35T, 35B, 36A, 36T, 36B, 37C, 37A, 37T, 37B, 40C, 40A, 40T, 40B, 42C, 42A, 42T, 42B, 48C, 48A, 48T, 48B, 49C, 49A, 49T, 49B, 50C, 50A, 50T, 50B, 54C, 54A, 54T, 54B, 56C, 56A, 56T, 56B, 57C, 57A, 57T, 57B, 61B, 62C, 62A, 62T, 62B, 63C, 63A, 63T, 63B, 64C, 64A, 64T, 64B, 68C, 68A, 68T, 68B
sib in testo (23, 17%)	3B, 4B, 5C, 8B, 11T, 12B, 16A, 17C, 17A, 17T, 17B, 20T, 20B, 21B, 24A, 24B, 27A, 27B, 34T, 46B, 52T, 61A, 67B
mib in testo (12, 9%)	4B, 10A, 10B, 13B, 17A, 17B, 21B, 48T, 49A, 49B, 50B, 57B
fab (=bequadro) in testo (3, 2%)	4C, 12C, 36B
dod in testo (2, 2%)	28C, 65C
fad in testo (1, 1%)	40C

¹ LUISI, *Questioni* pp. 390-391.

² ID., *Contributi* pp. 34-36.

³ ID., *Questioni* p. 390.

Per quanto riguarda i segni di *tactus* va evidenziata, a fianco delle consuete indicazioni di *tempus imperfectum* e di *tempus imperfectum diminutum*, che informano quasi tutti i brani, la presenza di un *tactus* proporzionato, ossia di un *tempus imperfectum diminutum cum proportione sesquialtera*; benché indicato dal solo numero 3, la corretta interpretazione prevede lo sviluppo di tre valori di semibreve in luogo di due. Un altro *tactus* piuttosto inconsueto nel repertorio è il *tempus perfectum diminutum cum prolatione perfecta*, che troviamo nel canto carnascialesco *L'arte nostra è macinare*, n. 5. Questi particolari segni di tempo testimoniano collegamenti con un sistema notazionale che, nel repertorio frottolistico, andava sempre più perdendosi; non a caso, infatti, dei quattro brani che sono caratterizzati da questi segni di *tactus* il solo *Lo dimostra el mio colore*, n. 33, si ritrova in un'altra fonte, Fn230, mentre gli altri sono *unica*, ultime testimonianze di una prassi, che stava lasciando il passo alle nuove tendenze. Anche questo dato, significativo per quanto limitato, pone Fc2441 in una luce particolare, nella quale questo codice appare come un'opera retrospettiva, posta per preservare un repertorio che si era ormai avviato alla sua fase conclusiva, ma del quale si voleva mantenere una splendida testimonianza.

segno di <i>tactus</i>	numeri delle composizioni
<i>Tempus imperfectum diminutum, con notazione alla semibreve</i> (47)	1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 20, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 49, 50, 52, 54, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 68
<i>Tempus imperfectum diminutum, con notazione alla breve</i> (4)	6, 25, 64, 65
<i>Tempus imperfectum, con notazione alla semibreve</i> (17)	2, 5, 15, 16, 19, 21, 22, 26, 31, 39, 41, 43, 45, 47, 51, 53, 57
<i>Tempus imperfectum diminutum cum proportione sesquialtera</i> (3)	4, 33, 55
<i>Tempus imperfectum cum prolatione perfecta</i> (1)	5

Tra gli elementi che confermano la cura editoriale del manoscritto e l'attenzione che il copista ha riposto nel redigere l'antologia,⁴ va segnalata la precisione dei *custodes* il cui segno richiama con precisione quasi assoluta la nota all'inizio del rigo successivo, anche nei casi in cui si presenta un cambiamento di chiave, come nel primo rigo del *Tenor* alla c. 20' (*Non è tempo d'aspectare*, n. 18). Non a caso l'unico errore si trova nell'ultima composizione, la barzioletta *Fami, donna, el mio dovere*, n. 68, precisamente al termine del secondo rigo del *Cantus* alla carta 70'; non a caso in quanto, come è particolarmente evidenziato in altra parte del lavoro,⁵ questa composizione denota una certa imprecisione, che fa pensare ad un suo rapido e forse ritardato inserimento al termine del lavoro.

⁴ Abbiamo già avuto occasione di sottolineare questo aspetto alle pp. 30-31.

⁵ Si veda alle pp. 88-89.

Molto frequente è l'uso dei segni di ritornello, che ritroviamo in tutte le barzellette (41 su 48) che utilizzano la medesima sezione musicale per l'intonazione dei piedi. Per la corretta interpretazione del segno di ritornello va tenuto presente, come è stato ben chiarito da Nino Pirrotta,⁶ che il segno che appare nei testimoni antichi e naturalmente anche in Fc2441, ossia con due punti da ciascun lato indica, a differenza dell'uso moderno, la sola ripetizione di ciò che precede e non di ciò che segue.

Altri elementi notazionali sui cui desideriamo soffermarci sono la corona, le *ligaturae*, il *minor color* (o epitrifa), l'*hemiolia temporis* e l'uso del *punctus*

L'uso della corona, con il moderno significato di allungamento discrezionale del valore sottoposto, è riscontrabile con notevole frequenza nel corso della raccolta non solo in fine di composizione, ma anche all'interno, su determinati accordi, in chiusura comunque di significative sezioni (n. 1, miss. 55-56) o frasi (n. 9, mis. 11); talvolta, per il diverso svolgimento di alcune parti (si vedano, ad esempio, le miss. 9-10 della barzelletta, *Voler voi per mia signora*, n. 48) la sua posizione non è sincrona su tutte e quattro le parti.

La presenza delle *ligaturae* è complessivamente piuttosto limitata; essa, inoltre, è compresa, con un'unica eccezione per il *Cantus* della barzelletta *Non è tempd'aspectare*, n. 18, nelle tre parti inferiori; nella seguente tabella abbiamo distinto le *ligaturae* presenti nel manoscritto secondo il numero di note e le caratteristiche identificative (*proprietas et perfectio*, posizione):

tipo di ligatura	proprietas et perfectio	posizione	numero della composizione e parte
binaria	<i>cum opposita proprietate</i> (=Sb+Sb)	retta	2A, 18C, 22T, 22B, 23A-T-B, 47A-B, 48T, 54A, 64B
binaria	<i>cum opposita proprietate</i> (=Sb+Sb)	obliqua	2A, 48T, 54B, 64T
binaria	<i>cum proprietate et perfectione</i> (=B+L)	retta	2T, 20T
binaria	<i>cum proprietate et sine perfectione</i> (=B+B)	retta	48B, 65A, 65T
binaria	<i>sine proprietate et sine perfectione</i> (=L+B)	retta	66A
ternaria	<i>cum opposita proprietate</i> (=Sb+Sb+B)	retta	28B, 48B, 65T
ternaria	<i>cum opposita proprietate</i> (=Sb+Sb+B)	retta/obliqua	48A, 65B
quaternaria	<i>cum opposita proprietate</i> (=Sb+Sb+B+L)	retta	17T, 65T

Come si può evincere dalla tabella la grande maggioranza è costituita dalla semplice *ligatura cum opposita proprietate*, che, per la presenza di due sole semibrevis, ben si conforma al *tactus* di questo repertorio; da osservare anche come le *ligaturae* ternarie e quaternarie, peraltro molto rare, siano relegate in grande maggioranza (sei casi su

⁶ PIRROTTA, *Medioevo* p. 184, n. 14.

sette) nelle parti di *Tenor* e di *Bassus*, testimonianze di un modo di scrivere legato al passato.

Una delle caratteristiche scritte più evidenti nella mano del copista è l'utilizzo del *minor color* o epitrita, ossia di sembreve e minima annerite, figurazione che andava scomparendo a favore del più moderno gruppo minima puntata e semiminima, peraltro già testimoniato nel manoscritto; si tratta comunque di un indizio attestante un modo di scrivere 'colto', legato alla tradizione e che si attiene, perciò, a quelle caratteristiche conservative che qualificano il manoscritto sia nella scelta del repertorio sia nel suo aspetto grafico.⁷ Come afferma Apel, nel suo volume sulla notazione della musica polifonica,⁸ «non è riconoscibile una ragione o un principio normativo per l'uso dell'uno o dell'altro metodo. Ambedue si trovano fianco a fianco, non solo nello stesso manoscritto, ma anche nella stessa composizione»; aggiungerei pure che talvolta, a dimostrazione della impossibilità di trovare un criterio, persosi evidentemente nella pratica musicale, la figurazione in epitrita è riscontrabile in una parte contemporaneamente alla presenza, in un'altra parte, della più moderna figurazione minima puntata e semiminima (si veda, per esempio, già nella barzelletta *Qual è 'l cor che non piangesse*, n. 1, alla mis. 5). Non è perciò da escludersi che, una volta persosi il significato del *minor color* e diffusosi l'uso commisto delle due figurazioni, la differenza fosse sostanzialmente da attribuirsi alla mano, ossia alla pratica più o meno conservativa del copista. Nell'elenco che segue sono registrate per numero di composizione e parte tutte le presenze del *minor color*.

<i>minor color</i> (epitrita)	1C-A-T-B, 2C-A-T, 3C-A-T, 5T, 7T, 10C-A, 11A-T, 12C-A, 13C-B, 14C-A-T-B, 16C-T-B, 17C, 18A, 21C-A, 22C-A, 23C, 24C, 26A-T, 27A, 30C-T-B, 31A-T, 32C-B, 34A-T, 35C-T, 36C, 37T, 40C-A-T-B, 41A, 42A, 44T, 46C-T, 51C-B, 53A-T, 54C, 59C, 61T, 62C-A-T-B, 64C, 65A-T, 68A-T.
-------------------------------	--

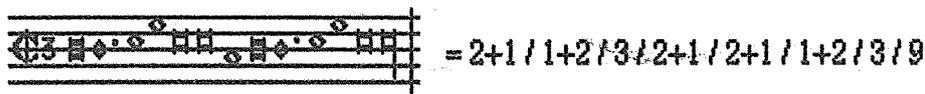
In tre composizioni, le nn. 4, 60 e 66, che risultano anche essere prive di concordanze, vengono utilizzate nelle quattro parti sezioni notate in coloratura, più precisamente in *color temporis* o *hemiochia temporis*, così definito in quanto il valore unitario di riferimento assunto per la ternarietà è la breve; ancor più del *minor color* queste sezioni denotano una scrittura colta, conservatrice e non comune nel repertorio frottolistico.

Un'ultima caratteristica notazionale di rilievo, estremamente significativa, benché limitata alla sola barzelletta *Poich'amor con dritta fé*, n. 4, è costituita dall'uso, a fianco del consueto *punctus additionis* (o *augmentationis*), che, come nella notazione moderna, aumenta di metà il valore della nota interessata, dei *puncti divisionis* e *perfectionis* i quali ci richiamano ancora quello scrivere colto, legato ad

⁷ Si veda alla p. 78.

⁸ W. APEL, *La notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo*, Firenze, Sansoni, c1984, p. 138.

una tradizione di complessità scrittoria che, nel repertorio frottolistico, tende ad essere utilizzato con molta moderazione. Così nella barzelletta *Poich'amor con dritta fé*, che, è bene ricordarlo, non a caso riporta una musica diversa da quella che ritroviamo in Petrucci, nelle parti in proporzione sesquialtera, con *tactus in tempus perfectum*, indicante la perfezione della breve, il *punctus divisionis* divide le ternarietà, ossia i gruppi di tre semibreve corrispondenti alla breve perfetta: ciò comporta in alcuni punti il ricorso alla 'alterazione' della semibreve, ossia al raddoppiamento del valore di una delle due semibreve costituenti un gruppo di due semibreve, per formare la ternarietà richiesta; riportiamo qui sotto un esempio tratto dal primo rigo della parte di *Altus*, miss. 7-16, a fianco sono segnalate le ternarietà, si noti la presenza dell'*alteratio*, dovuta all'utilizzo del *punctus divisionis*, nella seconda e nella sesta ternarietà:



Non vorremmo partire da questo dato, l'utilizzo dei *puncti*, per determinare soluzioni definitive sulle modalità di scrittura del codice, ma è comunque un dato aggiuntivo su cui riflettere, soprattutto se si associa al copista milanese la figura di Gaffurio, musicista e teorico, il quale, nelle sue opere, provvide a semplificare l'impiego dei *puncti* riducendoli a due: il *punctus divisionis* ed il *punctus additionis perfectionis*⁹

8b. Criteri di trascrizione

Nella trascrizione delle musiche si è reso necessario, per garantire una completa e immediata leggibilità, l'adozione di criteri di ammodernamento della scrittura normalmente impiegati in tutte le edizioni di musiche frottolistiche.¹⁰

Le parti sono state, perciò, organizzate in partitura rispettando le indicazioni del testimone e sono state utilizzate le moderne stanghette di misura, il cui impiego, già attestato nelle coeve intavolature per liuto, due delle quali (BosI e II presentano 14 concordanze con Fc2441), rifugge da ogni interpretazione accentuativa e ha il solo valore di rendere al lettore moderno più facile e più diretta la visione della partitura. A fianco però di questo 'aiuto visivo' le stanghette sottintendono un altro significato. Francesco Luisi, nell'edizione dei mss. 1795-1798 della Biblioteca Marciana,¹¹ ha proposto un diverso utilizzo delle stanghette di misura in rapporto alla qualità del repertorio ed alla sua destinazione in sede di esecuzione, appurando, nell'ambito della produzione frottolistica, tre configurazioni principali. La prima, propriamente frottolistica, mostra un impianto vocale-strumentale ed è musicalmente caratterizzata dal particolare uso delle parti centrali (*Altus* e *Tenor*), che sono

⁹ ID., p. 124.

¹⁰ I criteri qui elencati ed utilizzati per l'edizione sono anche il frutto delle indicazioni, non ancora pubblicate, sviluppate da Francesco Luisi per l'edizione critica delle raccolte di frottole.

¹¹ LUISI, *Vnm 1795-8* p. CLXXVII.

impegnate in una funzione riempitiva e contrappuntistica tipicamente strumentale, con ambiti che, talvolta, utilizzano e superano l'intervallo di dodicesima; la seconda, che può essere interpretata come una fase di passaggio, pur legata in parte agli schemi della precedente, mostra già tendenze polivocali e un'organizzazione tendenzialmente omoritmica, che potrebbe consentire la distribuzione del testo in tutte le parti; la terza, infine, definitivamente polivocale, che si afferma nell'ambito della canzone polifonica e precede la formazione del madrigale, presenta un'impostazione paritaria delle voci e talvolta il testo è distribuito in tutte le parti già nello stesso testimone. In base a questa tripartizione del repertorio Luisi differenzia l'uso delle stanghette di misura nel seguente modo: 1) nell'ambito del repertorio frottolistico propriamente detto la stanghetta evidenzia la divisione tra la parte superiore e le tre inferiori, presentando una soluzione di continuità tra il primo ed il secondo pentagramma (*Cantus* e *Altus*); il testo è distribuito solo sotto la parte del *Cantus*, mentre le tre parti inferiori riportano, quando presente nel testimone, il solo *incipit*; tale disposizione chiarisce l'impostazione vocale-strumentale di queste composizioni; 2) il repertorio frottolistico con aspirazioni polivocali riceve lo stesso tipo di collocazione della stanghetta del precedente ma con in più un tratteggiamento che unisce il primo al secondo pentagramma; questo indica il possibile uso della stanghetta completa, ossia, dal punto di vista musicale, la possibilità di un'esecuzione a quattro voci; il testo è, però, distribuito sotto la sola parte di *Cantus*, le altre tre parti riportano l'*incipit* riscontrato nel testimone, distribuito sillabicamente; 3) per le composizioni chiaramente polivocali la stanghetta abbraccia i quattro pentagrammi; il testo è distribuito sotto tutte le parti, con l'utilizzo di parentesi quadre per le sezioni mancanti.

Nonostante la redazione di Fc2441 risalga, almeno secondo le nostre deduzioni, agli anni 1512-1513, il repertorio che esso contiene è pienamente frottolistico ed in esso non troviamo e — dovremmo aggiungere — non potremmo trovare alcun brano ascrivibile alla terza forma delineata da Luisi, cioè alle composizioni a carattere chiaramente plurivocale; per quanto riguarda, invece, il repertorio frottolistico con aspirazione polivocale l'analisi dei testi poetici consente di ricondurre al genere della 'canzone vocalizzata' il solo sonetto *Pensieri in fuocho altieri, in duol constanti*, n. 37. In questo brano, perciò, sono stati utilizzati i tratteggiamenti tra il primo ed il secondo pentagramma e sono stati posti nelle tre parti inferiori i soli *incipit* testuali tra parentesi quadre, poiché risultano del tutto assenti in Fc2441; con tale presentazione si ammette solo la possibilità di una esecuzione plurivocale, ma riteniamo comunque l'esecuzione mista più vicina allo spirito che informa l'intera raccolta secondo il quale l'andamento delle tre parti inferiori si presenta graficamente più adatto all'esecuzione strumentale. Tale indicazione risulta ancora più valida se si guarda alla generalità delle musiche; queste, infatti, — come abbiamo già visto¹² — presentano caratteri tipici della più piena stagione frottolistica, e se un discreto numero di brani mostra di poter supportare un'esecuzione anche a quattro parti vocali, non ci sentiamo di assecondare tale scelta

¹² Si veda il capitolo 5, Analisi delle forme musicali.

per alcuni motivi che qui brevemente riprendiamo: l'ampiezza dell'*ambitus* di una o di tutte e due le parti centrali (*Altus* e *Tenor*), che fanno pensare a un intervento strumentale; un'indipendenza di scrittura, in alcune sezioni, che ci riporta anch'essa ad una prassi strumentale; la peculiarità delle forme poetiche (tra le quali strambotto ed oda sono i generi per eccellenza del canto solistico); la mancanza di note sufficienti alle sillabe del testo in una parte; per questi motivi si è ritenuto di dotare il solo n. 37 della possibilità di un'esecuzione polivocale. Per quanto riguarda tutte le altre composizioni, i soli nn. 1, 3, 21, 33, 41, 42, 48, 50, 58 e 60 presentano un numero sufficiente di note per l'intonazione vocale di tutte e quattro le parti; al fine di differenziarle nell'aspetto grafico da tutte le altre, che escludono qualsiasi esecuzione a quattro parti vocali, abbiamo perciò ritenuto di indicare l'*incipit* testuale tra parentesi quadre (non presente in Fc2441); ciononostante non sono state collocate le sillabe sotto le note, fermi restando la considerazione e l'invito che l'esecuzione mista, vocale-strumentale, sia quella da preferirsi.

Per tutte le altre composizioni, che presentano le caratteristiche tipiche del repertorio peculiarmente frottolistico, la disposizione delle stanghette di misura, separa in due blocchi il pentagramma del *Cantus* dagli altre due (*Tenor* e *Bassus*) o tre (*Altus*, *Tenor* e *Bassus*): ciò chiarisce un'esecuzione vocale-strumentale, la più caratteristica dell'epoca. Proprio per questo motivo il testo è stato posto, come d'altra parte indicato nello stesso manoscritto, solo sotto la parte di *Cantus*.

La scelta del tempo deriva dal segno di *mensura* originale posto dopo la chiave; nella massima parte delle composizioni di Fc2441 troviamo impiegati il tempo imperfetto nella forma semplice C o diminuita C , segni distinti dalla presenza o meno della barra verticale che attraversa il semicerchio. La forma semplice comporta l'assunzione del *tactus* alla semibreve, mentre quella diminuita del *tactus* alla breve; quando a queste indicazioni corrisponde la corretta assunzione di valori nell'*ordo mensuralis* (cioè figure di minor valore nel tempo semplice alla semibreve e di maggior valore in quello diminuito alla breve) allora il rapporto tra indicazioni e semiografia è corretto, per cui, assumendo come di norma nella misura moderna due valori di *tactus* ridotti della metà, utilizzeremo, per il *tempus imperfectum* C , due semibrevi originali dimezzate e ridotte a due minime sotto il tempo moderno 2/2 e, per il *tempus imperfectum diminutum* C ,¹³ due brevi dimezzate e ridotte a due semibrevi sotto il tempo moderno 4/2 (inteso come multiplo di 2/1). Tale scelta indica che non esiste un rapporto proporzionale tra le due indicazioni di tempo, ma sottintende un diverso andamento agogico, che risulterà più grave nel *tempus diminutum*. Ma tale corrispondenza semiografica si presenta solo in un determinato numero di casi; presentano, infatti, valori mensuralmente corretti sotto l'indicazione C i seguenti brani: nn. 15, 19, 22, 26, 31, 39, 41, 43, 45, 47, 51, 53 e 57; mentre solo i nn. 6, 25, 64 e 65 mostrano valori

¹³ Si vedano anche le indicazioni di Gaffurio riportate in W. APEL, *La notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo*, Firenze, Sansoni, c1984, pp. 167-168.

effettivamente corrispondenti al segno di tactus C . Infatti, in tutte le altre composizioni in tempo diminuito non troviamo una corretta corrispondenza mensurale, ciò significa che sotto tale indicazione non si trova impiegata la figurazione delle note contenuta nel *tactus* alla breve, bensì viene impiegata la figurazione utilizzata normalmente per i tempi semplici. Poiché questa situazione evidenzia la mancanza di una precisa disciplina, si è ritenuto corretto proporre una interpretazione che mediasse tra le due indicazioni, apparentemente discordanti, espresse dal testimone. La differenziazione nella scelta dei tempi è stata perciò effettuata secondo il seguente schema: 1) in presenza di C , misure moderne di 2/2 (si veda, ad esempio, *Si como el bianco cigno*, n. 15); 2) in presenza di C con figurazioni alla breve, misure moderne di 4/2, intendendo che l'ampliamento della misura originaria di 2/1 richiede un andamento più grave (si veda, ad esempio, *Oymè il cuor, oymè la testa!*, n. 6); 3) in presenza di C con figurazioni alla semibreve, misure moderne di 2+2/2, con questa indicazione, in un'apparente organizzazione in 4/2, si propone almeno un'idea di maggiore gravità, (si veda, ad esempio, *Qual è 'l cor che non piangesse*, n. 1).

Nel caso particolare del *tempus imperfectum cum prolatione perfecta* (segno originale di tactus C), presente in *L'arte nostra è macinare*, n. 5, l'indicazione di tempo 6/4 è stata desunta dopo aver osservato la rispondenza tra il *tempus imperfectum* e le figurazioni con *tactus* alla semibreve del brano, che comporterebbe un tempo moderno di 2/2; la presenza, però, della *prolatio perfecta* implica una tripartizione della semibreve in tre minime, il che comporta il passaggio alla misura di 6/4, come somma delle due semibreve perfette, 3/4 + 3/4).

La presenza del *tactus* proporzionato si trova per l'intero svolgimento del brano *De le done quale è l'arte?*, n. 55, e in sezioni di *Poich' amor con dritta fé*, n. 4, e di *Lo dimostra el mio colore*, n. 33; più precisamente l'indicazione $\text{C}3$ indica il rapporto proporzionale 3:2 (*proportio sesquialtera*), mentre è sempre la semiografia ad indicare a quale livello dell'*ordomensuralis* si verifica la proporzione. Nel brano n. 55 l'indicazione numerica posta dopo il segno di *tempus imperfectum* non ha un valore commisurato alla presenza di un'altra indicazione; l'applicazione della *proportio* in relazione alla semiografia con *tactus* alla breve, che avrebbe richiesto misure di 4/2, comporta l'utilizzo di misure di 6/2. Le altre due composizioni vedono la presenza del segno di proporzione commisurato ad un'indicazione iniziale di *tempus imperfectum diminutum*: ciò ha comportato l'uso di misure di 6/2 in rapporto alle misure di 4/2 con l'indicazione di proporzione semibreve puntata = semibreve.

Le alterazioni presentano un diverso significato a secondo della loro posizione nella partitura: 1) accanto alla nota interessata (come nell'uso moderno) quando espressa nell'originale; 2) accanto alla nota interessata, ma tra parentesi quadre, quando presente in testimone collazionato,¹⁴ in questo caso è stata preferita questa

¹⁴ Particolare attenzione deve essere prestata, per la particolarità di questo repertorio, alle indicazioni segnalate nelle intavolature liturgiche.

soluzione alla posizione sopra la nota, in modo da risultare più evidente all'attenzione del lettore la possibilità di tale scelta; 3) sopra la nota interessata quando non presente nel testimone, ma ritenuta necessaria in sede di analisi e critica del testo; 4) sopra la nota interessata, ma tra parentesi tonde, quando suggerita come lezione alternativa plausibile; tale soluzione è stata usata, data l'incertezza offerta dal repertorio, piuttosto raramente.

L'effetto dell'alterazione vale per l'intera misura entro cui è posta, nel caso di misure doppie (2+2/2 o 3+3/2), con o senza tratteggiamento, per ragioni pratiche l'effetto è stato esteso per l'intera misura (che, in questo caso, risulta doppia, 4/2 o 6/2). Va, però, chiarito che nei casi in cui si presentino due alterazioni nella stessa misura, delle quali la prima aggiunta in sede di revisione critica o presente in un testimone concordante e la seconda presente in Fc2441 oppure in un concordante (n. 24/miss. 20 e 26T, n. 27/mis. 4T e n. 33/mis. 2C), non si è ritenuto di intervenire per eliminare quest'ultima, in quanto ritenuta elemento di rilevanza filologica.

L'intervento nella trascrizione moderna è stato limitato ai seguenti casi: 1) per evitare l'intervallo orizzontale di tritono, diretto (Fa-Si) ed indiretto (con una nota di passaggio: Fa-Sol-Si, Fa-La-Si o, meno vincolante, con due note di passaggio: Fa-Sol-La-Si); 2) per rispettare i principi della solmisazione e dell'appartenenza esacordale (così la successione La-Si-La-Sol-Fa richiede il Si bemolle, oltre che per evitare l'intervallo orizzontale di tritono indiretto, anche per l'appartenenza all'esacordo molle); 3) nella cadenza intermedia o secondaria, con sesta procedente sull'ottava ed al grave movimento dal secondo al primo grado, la sesta è sempre maggiore (Mi-Do diesis => Re-Re); 4) nella cadenza finale, con terza procedente sull'ottava ed al grave movimento dal quinto al primo grado, la terza è sempre maggiore (La-Do diesis => Re-Re); 5) negli accordi conclusivi contenenti la terza, che è sempre maggiore.

Fermo il principio che dalla trascrizione moderna si deve comunque poter risalire alla notazione originale, è stato necessario impiegare indicazioni accessorie al fine di riflettere la lezione del testimone nella sua forma autentica.

Alcuni criteri sono stati utilizzati per contemperare al rispetto del testo originale:

— l'inizio di ogni parte è stata corredata di un *incipit* in notazione antica, dal quale risulta anche l'indicazione della voce, presente in Fc2441 in tutte le parti ad esclusione del *Cantus* (la cui indicazione, perciò, è stata posta tra parentesi quadre), la chiave, l'indicazione di *tempus* e la prima nota (comprese le eventuali pause che la precedono);

— la presenza di gruppi in *ligatura* è segnalata dalla legatura quadrata sulle note interessate;

— il *color* e l'*epitrita*, ossia il *minor color* (semibreve e minima annerite con valore complessivo di semibreve), sono segnalati dai trattini angolari; ricordiamo¹⁵ che il

¹⁵ Si veda alla p. 243.

minor color, trovandosi a volte concordante polifonicamente con la versione 'bianca' (minima puntata e semiminima), non sembra avere uno specifico significato musicale, ciononostante è stato indicato sia nel testo musicale sia nell'apparato solo per motivi di carattere ecdotico e di eventuali rapporti con le fonti collazionate;

— le indicazioni originali che nel corso del brano impongono cambiamenti di tempo sono state segnalate fuori dal pentagramma in un riquadro;

Altri criteri, invece, servono le esigenze di fruizione dell'edizione moderna:

— i valori originali (presenti dalla *maxima* alla *croma*) sono stati dimezzati (breve=semibreve; semibreve=minima);

— sono state utilizzate le moderne chiavi di violino per le tre parti superiori: *Cantus* (che si presenta rispettivamente nelle chiavi di soprano e mezzo-soprano), *Altus* (dalle originarie chiavi di mezzosoprano, alto e tenore) e *Tenor* (chiavi di soprano, alto, tenore e mezzosoprano), e quella di basso per la parte di *Bassus* (chiavi di tenore, baritono e basso); tuttavia è stata spesso impiegata la chiave di violino tenore (cioè con note reali all'ottava sotto) per le parti di *Altus* e *Tenor*, il cui ambito non presenta di norma notevoli differenze; in alcuni casi, però, la chiave di violino vera e propria è stata utilizzata non solo per l'*Altus* (nn. 12, 18, 19, 21, 29 e 57), ma anche nel *Tenor* (nn. 12, 18, 21, 29, 45 e 67) quando la tessitura originale lo richiede;

— le misure sono state numerate per cinque e quelle indicate con $2+2/2$ o $3+3/2$ (queste ultime presenti solo in *Lo dimostra il mio colore*, n. 33) sono state comunque considerate equivalenti a due misure; l'indicazione $2+2+1/2$, presente in *L'artenostra è macinare*, n. 5, è stata valutata, numericamente, come analoga a due misure: la prima costituita da due minime e la seconda da tre; con questa indicazione, però, è stato meglio interpretato il segno di *tactus* rispetto all'altra possibile soluzione ($2+3/2$);

— in presenza di valori sovrabbondanti (p. es. prima della cadenza conclusiva) è stato talvolta necessario dilatare la misura di un *tactus* o più senza ulteriori indicazioni (n. 10/miss. 17-19; n. 13/miss. 21-23);

— per una corretta interpretazione del testo sono state aggiunte indicazioni come «fine» e «coda», non presenti nel testimone e poste tra parentesi quadre; il D. C. (Da capo) è stato posto senza parentesi quadre quando interpreta le indicazioni originali *ut supra* (o *uts*) o *incipit* della ripresa seguito dal *custos*, la nota finale, quando in forma di semibreve o di breve, nella trascrizione è sempre stata corredata di corona senza parentesi quadre, anche quando questa non è presente in Fc2441, ritenendo che così sia stata correttamente interpretata la sua funzione (le indicazioni in

apparato si sono rese necessarie solo per dimostrare la differenza di scrittura esistente tra i vari testimoni);

— gli interventi di emendamento o integrazione al testo originale di Fc2441 sono stati segnalati tra parentesi quadre, la cui presenza rinvia implicitamente alle annotazioni dell'apparato critico;

— ogni brano riporta come titolo, in testa al foglio, l'intero primo verso; subito sotto compare l'indicazione, aggiunta rispetto all'originale, della forma poetica; se conosciuti sono poi indicati a sinistra il nome del compositore ed a destra quello del poeta; poiché Fc2441 non riporta alcuna indicazione, i suddetti nomi appaiono sempre tra parentesi quadre nella forma generalmente più accettata; infine si è preferito, nel caso di mancanza delle due indicazioni, non ricorrere all'indicazione [Adespoto];

— i segni originali di ritornello, con due punti da ciascun lato, indicano, in realtà, — come abbiamo già avuto modo di puntualizzare¹⁶ — la ripetizione di ciò che precede e non di quel che segue; l'interpretazione e lo sviluppo musicale delle forme che utilizzano i segni di ritornello per l'intonazione delle identiche strutture metriche da cui sono composte è stato effettuato tenendo conto anche delle strutture poetiche medesime, che, talvolta, chiariscono situazioni musicali di non immediata soluzione.

Nell'apparato critico delle musiche ricorrono le seguenti abbreviazioni specifiche:

Br = breve
b = bemolle
bq = bequadro
Cr = croma
d = diesis
Lg = longa
leg. = legatura
M = minima
p = pausa
punt. = puntata
Sb = semibreve
Sc = semicroma
Sm = semiminima

¹⁶ Si veda alla p. 242.

8c. Tavola delle forme musicali e delle attribuzioni

Compositori (tot. attribuzioni)	Frottole				Canzone	
	Ballate antiche (7)	Barzellette (48) semplici—con da capo		Ode (8)	Strambotti (4)	Sonetto (1)
Bartolomeo Tromboncino (14)	21, 27, 28	7, 12, 16, 17, 19, 24, 25	23		64, 65	
Marchetto Cara (8)	29	6, 18, 20	34	15, 45, 67		
Filippo De Lurano (4)		51, 56, 58, 62				
Michele Pesenti (2)		13		39		
Zanin Bisan (1)	59					
L. [oyset?] C. [ompère?] (1)			32			
Josquin Desprez (1)		54				
Diomedes (1)			46			
Giacomo Fogliano (1)		36				
Anonimo (35)	38, 40	2, 8, 10, 11, 22, 26, 31, 49, 50, 52, 55, 60, 63, 68	1, 3, 4, 5, 9, 14, 30, 33, 35, 41, 42, 44, 48	43, 53, 57, 61	47, 66	37

8d. Apparato critico

1. Qual è 'l cor che non piangesse

Barzelletta, testimone collazionato: PeIX.

In PeIXM è aggiunto alla mis. 65 dell'*Altus* un La semibreve: tale integrazione appare giustificata, ma sembra effettuata posteriormente ed è segnalata dalle lettere *ng* (nicht gedruckt?) poste in calce alla nota.

- | | |
|------------|--|
| mis. 3 C: | PeIX La Sm punt. e Si Cr non in epitrita |
| mis. 5 C: | lezione emendata; Fc2441 e PeIX Sol Sm, Fa Sm, Sol Sm, Fa Cr e Mi Cr |
| mis. 6 C: | PeIX d sul Fa Sb |
| mis. 7 C: | PeIX d sul Fa M |
| mis. 8 C: | PeIX Sol Sm punt. e La Cr non in epitrita |
| mis. 11 C: | PeIX La Sm punt., Sol Cr, Sol Cr e Fa Cr in luogo di La M e Sol Sm |
| mis. 19 C: | PeIX La Cr in luogo del secondo Mi Cr |
| mis. 21 C: | PeIX Re Sm. punt. e Do Cr non in epitrita; |
| mis. 22 C: | PeIX Re Sm. punt., Do Cr, Do Cr e Si Cr in luogo di Re M e Do Sm |
| mis. 27 C: | PeIX La Sm punt. e Si Cr non in epitrita |
| mis. 29 C: | lezione emendata; Fc2441 e PeIX Sol Sm, Fa Sm, Sol Sm, Fa Cr e Mi Cr |
| mis. 30 C: | PeIX d sul Fa Sb |
| mis. 31 C: | PeIX d sul Fa M |
| mis. 32 C: | PeIX Sol Sm punt. e La Cr non in epitrita |
| mis. 42 C: | PeIX Re Sm punt., Do Cr, Do Cr e Si Cr in luogo di Re M e Do Sm |
| mis. 63 C: | PeIX Fa M punt. in luogo di Fa M e Fa Sm. |
| | |
| mis. 1 A: | lezione emendata; Fc2441 e PeIX due Mi M |
| mis. 20 A: | PeIX Do Sm punt. e Si Cr non in epitrita |
| mis. 63 A: | PeIX La M punt. in luogo di La M e La Sm |
| mis. 65 A: | lezione emendata; Fc2441 e PeIX La M. |
| | |
| mis. 1 T: | PeIX La Sm punt. e Si Cr non in epitrita |
| mis. 7 T: | PeIX Re Sm punt. e Do Cr non in epitrita |
| mis. 19 T: | PeIX Do Sm punt. e Si Cr non in epitrita |
| mis. 21 T: | PeIX Sol Sm punt. e Fa Cr non in epitrita |
| mis. 25 T: | PeIX La Sm punt. e Si Cr non in epitrita |
| mis. 29 T: | PeIX Re Sm punt. e Do Cr non in epitrita |
| mis. 31 T: | PeIX Re Sm punt. e Do Cr non in epitrita |
| mis. 46 T: | PeIX Fa Sb in leg. (M) in luogo del Fa Sb |
| mis. 47 T: | PeIX Fa M da leg. (Sb) in luogo del Fa M senza leg. |
| mis. 49 T: | PeIX d sul primo Do Sb |
| mis. 51 T: | PeIX Re M e Re Sm in luogo del Re M punt. |
| mis. 54 T: | PeIX Re Sm punt. e Do Cr non in epitrita |
| mis. 63 T: | PeIX Re M punt. in luogo di Re M e Re Sm. |
| | |
| mis. 1 B: | PeIX La M, La Sm punt. e Sol Cr in luogo dei due Fa M |
| mis. 8 B: | PeIX Mi Sm punt. e Fa Cr non in epitrita |
| mis. 22 B: | PeIX b sul Si Sm |
| mis. 32 B: | PeIX Mi Sm punt. e Fa Cr non in epitrita |
| mis. 36 B: | lezione di PeIX; Fc2441 La Sb con corona |
| mis. 42 B: | PeIX b sul Si Sm |

mis. 63 B: PeIX Re M punt. in luogo di Re M e Re Sm.

2. Scopre lingua el mio martire

Barzelletta, testimone collazionato: PeVIII.

L'*ambitus* della parte di *Altus* sembra indicare una sua elaborazione successiva alla prima stesura della composizione.

mis. 9 C: PeVIII Do Sm punt. e Re Cr non in epitrita
miss. 19-20 C: PeVIII Fa Sm in leg. con Fa Cr e Sol Cr non in epitrita
mis. 21 C: PeVIII La Sm in luogo di Sol Cr e Fa Cr.

mis. 5 A: PeVIII p di Sm in luogo del primo Do Sm
mis. 6 A: PeVIII Do Sm punt. e Si Cr non in epitrita
mis. 10 A: PeVIII due Mi Sm in luogo del Mi M
mis. 20 A: PeVIII Mi M in luogo dei due Mi Sm
mis. 21 A: PeVIII Do Sm punt. e Si Cr non in epitrita
mis. 22 A: PeVIII p di Sm in luogo del primo Do Sm
mis. 23 A: PeVIII Do Sm e Si Cr non in epitrita.

mis. 18 T: PeVIII Re Sm punt. e Mi Cr non in epitrita
mis. 20 T: PeVIII Re Sm punt. e Do Cr non in epitrita, due Si Sm in luogo del Si M
mis. 21 T: PeVIII La Sm punt. e Si Cr non in epitrita
mis. 23 T: PeVIII Sol Sm punt. e La Cr non in epitrita.

mis. 4 B: PeVIII due La M.

3. In un tempo, in un momento

Barzelletta, *unicum*.

La musica riportata in Fc2441 propone solo l'*incipit* della sezione iniziante alla mis. 38; per una più chiara lettura abbiamo preferito completare il testo musicale, che non si distacca, peraltro, in alcun modo dalle indicazioni originali. In Fc2441, inoltre, la chiave di basso risulta mancante del bemolle, che è stato ripristinato tra parentesi quadre.

4. Poich'amor con dritta fé

Barzelletta, *unicum*.

Nella parte di *Altus*, alla misura 29, il passaggio su quinta diretta non elimina l'ottava. La musica tradita termina alla mis. 46, con la cadenza poi riportata alle miss. 49-50; si è preferito come suggerito dalla struttura testuale che ritroviamo in

PeIII, pur con una diversa intonazione, ampliare il *refrain* al secondo distico, riportando poi la cadenza finale di Fc2441 al termine del *refrain* stesso.

miss. 37-8 A: lezione emendata; Fc2441 La Sm punt., Si Cr, Do Sb, La Sb e Fa M.

miss. 37-8 B lezione emendata; Fc2441 Fa M, Do Sb e Do Sm punt.

6. Oymè il cuor, oymè la testa!

Barzelletta, testimoni collazionati: Fn27, Pn676, BosI e PeI.

La struttura proposta da Fc2441 non permette il completo e regolare svolgimento della stanza per la difettosa comprensione del copista; è stata perciò adottata la forma presente negli altri testimoni, che varia da Fc2441 nell'uso dei segni di ripetizione: è stato eliminato il segno di ripetizione tra le miss. 3 e 4 e dopo la mis. 6 sono state ancora ripetute le miss. 4-6, diventate perciò, nella seconda volta, 7-9. Inoltre, poiché Fc2441 presenta una scrittura musicale con *tactus* alla breve e con valori raddoppiati rispetto agli altri testimoni, ogni indicazione offerta da questi e presente in apparato va letta tenendo conto di questo rapporto. Infine Fc2441 manca di una Sb alla mis. 19 del *Tenor* e di un'altra Sb alla mis. 20 del *Bassus*. BosI riporta la parte di *Cantus* in notazione musicale e le parti di *Altus* e *Gravis* intavolate per liuto.

- mis. 5 (8) C: Fn27, BosI e PeI due Si Sm in luogo del Si Sb
mis. 10 C: Fn27, Pn676, BosI e PeI La M in luogo dei due La M
mis. 12 C: Pn676 sovrabbondante in 3/2 con Mi M, Re M, ReM
mis. 16 C: Fn27, Pn676, BosI e PeI Fa Sm, Mi Cr, Re Cr, Do³ Sm punt. e Re Cr
mis. 17 C: Pn676, BosI e PeI Mi³ Sm, Re Cr, Do Cr, Si² M; Fn27: Mi³ Sm, Re Cr, Do Cr, 2 Si² Sm
mis. 18 C: Fn27, Pn676, BosI e PeI La² M in luogo del La³ Sb
mis. 19 C: Fn27, Pn676, BosI e PeI Re Sm punt., Do Cr in luogo di Re Sm, Do Sm, Si Sm, La Sm
mis. 20 C: lezione emendata con valori raddoppiati, Fc2441, Fn27, Pn676, BosI e PeI e con *tactus* alla semibreve Do Sm, Re M, Do Sm.
- mis. 1 T: BosI d sul Do Sb
mis. 3 T: Pn676 e BosI d sul primo Do Sb
mis. 5 (8) T: BosI d sul primo Sol M
mis. 6 (9) T: Fn27, Pn676, BosI e PeI due La M in luogo del La Br
mis. 10 T: Fn27, Pn676, BosI e PeI Fa M in luogo dei due Fa M
mis. 11 T: Pn676 Re Sm, Si Sm punt., Do Cr, Re Sm in leg.; Fn27 Do Cr, Re Cr, Si Cr, Do Cr in luogo di Do Sm, Re M, Do Sm; BosI d sul primo Do
mis. 12 T: Pn676: due Re Sm in luogo del secondo Re Sb; Pn676 sovrabbondante in 3/2 con Re Sm da leg., Do Sm, Re M, Re M
mis. 13 T: Pn676 e BosI d sul Do Sb
mis. 15 T: BosI d sul primo Do Sb
mis. 17 T: BosI d sul primo Sol M
mis. 18 T: BosI e PeI due La Sm in luogo del La Sb

- mis. 19 T: lezione emendata; Fc2441 Fa M e Sol M in leg. (Sm); Pn676 due Fa Sm, p di Sm e Sol Sm in leg. (Cr); BosI Fa M, Mi Mi, p di M e Sol M in leg. (Sm); PeI Fa Sm, Mi Sm, p di Sm e Sol Sm in leg. (Cr); Fn27 Fa M, p di Sm e Sol Sm in leg. (Cr)
- mis. 20 T: Pn676 due Mi Sm in luogo del Mi Sb.
- mis. 1 B: Fn27, Pn676, BosI e PeI due Re Sm in luogo del Re Sb
- mis. 4 (7) B: Fn27, Pn676, BosI e PeI due Re Sm in luogo del Re Sb
- mis. 5 (8) B: Fn27, Pn676, BosI e PeI Mi M in luogo di Mi M, Fa M
- mis. 6 (9) B: Fn27, Pn676, BosI e PeI due La M
- mis. 12 B: Pn676: sovrabbondante in 3/2 con La M, Re M, Re M; Fn27, BosI e PeI due Re M
- mis. 13 B: Fn27, BosI e PeI due Re Sm in luogo del Re Sb
- mis. 16 B: Fn27, Pn676, BosI e PeI due Re Sm in luogo del Re Sb
- mis. 17 B: Fn27, Pn676, BosI e PeI Mi M in luogo di di Mi M, Fa M
- mis. 18 B: Fn27, Pn676 e PeI Re M in luogo del Re Sb in leg.; BosI La Sb
- mis. 19 B: Fn27, Pn676, BosI e PeI Re M, Sol M
- mis. 20 B: lezione di Fn27, Pn676, BosI e PeI; Fc2441 La Sb.

7. Non val aqua al mio gran foco

Barzelletta, testimoni collazionati: Lbl3051, BosII e PeI.

In Lbl3051 la parte del *Cantus* termina alla mis. 31, mancano, inoltre, nella parte dell'*Altus* le miss. 21-24 e nella parte del *Tenor* un La M alla mis. 14. BosII riporta la parte di *Cantus* in notazione musicale e le parti di *Tenor* e *Bassus* intavolate per liuto; manca di conseguenza la parte di *Altus*. Le miss. 28-30 nel *Tenor* di Fc2441 mancano e sono state ricostruite attraverso i testimoni concordanti. PeI presenta un segno di divisione tra le miss. 16 e 17.

- mis. 4 C: Lbl3051 d sui due Do M
- mis. 16 C: BosII e PeI due Mi M
- mis. 20 C: Lbl3051 d sui due Do M
- mis. 24 C: Lbl3051 Mi Sb in leg. (M)
- mis. 25 C: Lbl3051 Mi M da leg. (Sb) in luogo di Mi M senza leg.
- mis. 28 C: Lbl3051, BosII e PeI corona sul secondo Mi M
- mis. 29 C: Lezione emendata; Fc2441 due Sol Sm e Mi M
- mis. 33 C: BosII e PeI due Mi Sb in luogo di Mi Lg.
- mis. 8 A: PeI d sui due Sol M
- mis. 13 A: Lbl3051 Sol Sm punt. e La Cr in epitrita
- mis. 16 A: PeI due Sol d M
- mis. 17 A: Lbl3051 Si Sm punt. e La Cr in epitrita
- mis. 24 A: PeI d sui due Sol M
- mis. 28 A: Lbl3051, PeI corona sul secondo Sol M
- mis. 29 A: PeI Do M in luogo di Mi M
- mis. 34 A: PeI d sul Sol Sb.
- mis. 2 T: BosII all' unisono con il basso
- mis. 3 T: BosII d sul secondo Sol Sm
- mis. 5 T: BosII Do Sm, La M e Do Sm

- mis. 6 T: Lbl3051 Do Sm. punt. e Si Cr in epitrita
 mis. 9 T: BosII Do Sm, La M e Do Sm
 mis. 10 T: Lbl3051 Do Sm punt. e Si Cr in epitrita
 mis. 16 T: BosII e PeI due Si M
 mis. 17 T: Lbl3051 Si Sm punt. e La Cr in epitrita
 mis. 18 T: Lbl3051 Mi Sm punt. e Fa Cr in epitrita, BosII all'unisono con il basso
 mis. 19 T: BosII d sul secondo Sol Sm
 mis. 21 T: BosII Do Sm, La Sm, Do Cr, Si Cr, Do Cr, La Cr
 mis. 22 T: Lbl3051 Do Sm punt. e Si Cr in epitrita
 mis. 25 T: BosII Do Cr, Si Cr, Do Cr, Re Cr, Mi Sm e Do Sm
 mis. 27 T: Lbl3051, BosII e PeI La Sm, Si M e La Sm
 mis. 28 T: Lbl3051, BosII e PeI due Si M, il secondo con corona, in Fc2441 manca l'intera mis.
 mis. 29 T: lezione di Lbl3051, BosII e PeI, in Fc2441 manca l'intera mis.
 mis. 30 T: lezione di Lbl3051, BosII e PeI, in Fc2441 manca l'intera mis.
- mis. 3 B: BosII La Sm e Mi Sm in fuoco di Do M, PeI Do Sm e La Sm in fuoco di Do M
 mis. 13 B: Lbl3051 Mi Sm punt. e Fa Cr in epitrita
 mis. 16 B: BosII e PeI due Mi M
 mis. 18 B: Lbl3051 Sol Sm punt. e Fa Cr in epitrita
 mis. 19 B: BosII Do Sm e La Sm in fuoco di Do M
 mis. 28 B: Lbl3051, BosII e PeI corona sul secondo Sol M
 mis. 29 B: PeI Mi M, La M non in *ligatura*
 mis. 30 B: BosII due Re M in fuoco di Re Sb non in *ligatura* PeI Re Sb non in *ligatura*
 mis. 31 B: BosII due Mi M non in *ligatura* PeI Mi Sb non in *ligatura*
 miss. 33-4 B: BosII due Mi M in fuoco del primo Mi Sb, PeI Mi B in fuoco di due Mi Sb.

8. Arda il ciel e 'l mondo tuto

Barzelletta, testimoni collazionati: Fn27, Fn337, Pn676 e PeIII.

Pn676 alla mis. 22 dell'*Altus* risulta sovrabbondante di una M, Fn27 di un La M alla mis. 6 del *Bassus*.

- mis. 8 C: lezione di Fn27, Pn676 e PeIII; Fc2441 Do Sb con corona
 mis. 12 C: lezione di Pn676; Fc2441, Fn27 e PeIII Do Sb con corona M
 mis. 23 C: Fn27, Pn676 e PeIII Re M e Mi M
 mis. 24 C: Fn27, Pn676 e PeIII Do Sm punt., Re Cr e Mi M non in leg. (M)
 mis. 25 C: Fn27, Pn676 e PeIII Mi M non da leg. (M) e Re M.
- mis. 1 A: PeIII Re Sb
 mis. 2 A: PeIII Mi M in leg. (M)
 mis. 3 A: PeIII il primo Mi M da leg. (M)
 mis. 4 A: Fn27 due Mi M, Pn676 e PeIII due Do M
 mis. 6 A: PeIII La Sb
 mis. 8 A: Fn27, Pn676 e PeIII due Mi M, il secondo con corona
 mis. 12 A: Fn27, Pn676 e PeIII due Mi M, il secondo con corona
 mis. 16 A: lezione emendata; Fc2441, P e PeIII Sol Sb con corona, Fn27 due Fa M, il secondo con corona
 mis. 17 A: PeIII Re Sb
 mis. 20 A: Fn27 due Mi M, Pn676 e PeIII due Do M
 mis. 22 A: Pn676 tre La M

- mis. 23 A: Fn27 e PeIII p di Sm, La Sm punt., Si Cr, Do Cr e Re Cr, Pn676 Do Sm e Re Sm in luogo di Do Sm punt. e Re Cr
- mis. 25 A: Fn27 e PeIII due Si M
- mis. 28 A: PeIII Si Sb
- mis. 31 A: Pn676 e PeIII due Do M non in *ligatura*
- miss. 32-3 A: Pn676 e PeIII Si Br non in *ligatura*
-
- mis. 8 T: Fn27, Pn676 e PeIII due La M, il secondo con corona
- mis. 12 T: Pn676 e PeIII due La M, il secondo con corona.
-
- mis. 6 B: Fn27 Re M e due La M
- mis. 8 B: Fn337, Pn676 e PeIII due La M, il secondo con corona
- mis. 11 B: Fn27 Do Sm punt. e Si Cr in luogo di Do Sm e Si Sm
- mis. 12 B: Fn337, Pn676 e PeIII due La M, il secondo con corona
- mis. 16 B: Fn27 due La M, il secondo con corona
- mis. 23 B: Fn337, Pn676 e PeIII Do Sm e Si Sm in luogo di Do Sm punt. e Si Cr
- mis. 25 B: Fn27, Fn337, Pn676 e PeIII due Si M
- mis. 27 B: Fn337 e PeIII La Sb
- mis. 28 B: Fn337 e PeIII Mi Sb
- mis. 29 B: Fn337 e PeIII La Sb
- mis. 30 B: Fn337 e PeIII La Sb
- mis. 31 B: Fn337 e PeIII La Sb.

9. Bench'io serva un cor ingrato

Barzulletta, testimoni collazionati: Pn676 e PeIII.

Pn676 presenta, dopo la mis. 8, una ripetizione delle miss. 5-8, che non pare avere giustificazione; inoltre nella parte di *Altus* mancano le miss. 19-23.

- miss. 5-6 C: Pn676 Fa Sm. punt. e Mi Cr in epitrita
- mis. 8 C: PeIII Sol Sb
- mis. 15 C: Pn676 e PeIII Do Sm e Si Sm in luogo del Do M
- mis. 18 C: PeIII due Sol M
- mis. 25 C: PeIII Si M e Do M in *ligatura*
- miss. 26-7 C: Pn676 e PeIII La Sm in leg. con La Cr e Si Cr non in epitrita
- mis. 28 C: PeIII Do Sb
- mis. 29 C: Pn676 Mi M in leg. (Sm)
- mis. 30 C: Pn676 Mi Sm da leg. (M)
- mis. 35 C: Pn676 p di Sm, Do Sm e Si M; PeIII Do Sm e Si Sm in luogo del Do M
- miss. 38-9 C: PeIII Sol Sb in luogo del Sol Br.
-
- mis. 1 A: Pn676 e PeIII Sol M punt. e Sol Sm
- mis. 12 A: Pn676 p di Sm in luogo del primo La Sm
- mis. 14 A: Pn676 e PeIII p di Sm e Fa Sm in luogo di Do Sm punt. e Re Cr in epitrita
- mis. 15 A: Pn676 Mi Sm, Fa Sm e Sol M; PeIII Mi Sm, Fa Sm, Sol M in leg. (M)
- mis. 16 A: Pn676 Sol M, Fa Cr, Mi Cr, Re Cr e Do Cr; PeIII Sol M da leg. (M), Fa Cr, Mi Cr, Re Cr, Do Cr
- mis. 17 A: Pn676 e PeIII Re Sm e Do Sm in luogo di La Sm, Do Cr e Si Cr
- mis. 18 A: PeIII due Si M
- miss. 26-7 A: Pn676 Do Sm punt. e Re Cr in epitrita
- mis. 32 A: Pn676 p di Sm, due La Sm e La Sm in leg. (Sm)
- mis. 33 A: Pn676 La Sm da leg. (Sm); PeIII Sol Sm in luogo del La Sm
- mis. 34 A: Pn676 e PeIII p di Sm e Fa Sm in luogo di Do Sm punt. e Re Cr

- mis. 35 A: Pn676 e PeIII Mi Sm, Fa Sm, Sol M
 miss. 36-7 A: Pn676 e PeIII Sol M, Fa Cr, Mi Cr, Re Cr, Do Cr, Re Sm, Do Sm e Re M
 miss. 38-9 A: PeIII due Si M in luogo del Si Br.
- mis. 8 T: PeIII Sol Sb
 mis. 14 T: Pn676 e PeIII Fa M punt., Mi Cr e Re Cr
 mis. 15 T: Pn676 e PeIII Do M in luogo di Mi Sm e Fa Sm
 mis. 16 T: Pn676 Mi Sm punt. e Re Cr in epitrita, Do Cr, Si Cr, La Cr e Sol Cr; PeIII Mi Sm punt., Re Cr, Do, Cr, Si Cr, La Cr e Sol Cr
- mis. 17 T: Pn676 e PeIII La Sm e Sol Sm in luogo di Re Sm, Do Cr e Si Cr
 mis. 18 T: Pn676 due Sol M
 mis. 22 T: Pn676 La M non in leg. (M)
 mis. 23 T: Pn676 La M non da leg. (M)
 mis. 25 T: PeIII Re M e Mi M in *ligatura*
 mis. 28 T: Pn676 e PeIII due Do M
 mis. 29 T: Pn676 Sol M in leg. (Sm)
 mis. 30 T: Pn676 Sol Sm da leg. (M)
 mis. 34 T: Pn676 e PeIII Fa M punt., Mi Cr e Re Cr
 mis. 35 T: Pn676 e PeIII Do M in luogo di Mi Sm e Fa Sm
 mis. 36 T: Pn676 Mi Sm punt. e Re Cr in epitrita, Do, Cr, Si Cr, La Cr, Sol Cr; PeIII Mi Sm punt., Re Cr, Do, Cr, Si Cr, La Cr, Sol Cr
- mis. 37 T: Pn676 e PeIII La Sm, Sol Sm e La M
 miss. 38-9 T: Pn676 e PeIII due Sol M in luogo del Sol Br.
- mis. 5 B: Pn676 Sol Sm e Fa Sm in leg. (M) in luogo di Do Sm e Re Sm in leg. (M)
 mis. 6 B: Pn676 Fa M da leg. (Sm), Sol Sm e Mi Sm
 mis. 9 B: Pn676 Do M in leg. (Sm) in luogo del Do M
 mis. 10 B: Pn676 Do Sm da leg. (M) in luogo del Do Sm
 mis. 14 B: Pn676 e PeIII Fa M, Fa Sm punt. e Sol Cr
 mis. 15 B: Pn676 e PeIII La M e Sol M
 mis. 16 B: Pn676 Do2 Sm punt., Re Sc, Mi Sc, Fa Sm e Sol Sm; PeIII Do Sm punt., Re Sc, Mi Sc, Fa Sm e Sol Sm
- mis. 17 B: Pn676 e PeIII Re Sm, Mi Sm e Re M
 mis. 18 B: PeIII due Re M
 mis. 20 B: Pn676 Sol M e La M
 mis. 22 B: Pn676 La M in leg. (M)
 mis. 23 B: Pn676 La M da leg. (M)
 mis. 26 B: Pn676 Mi Sm e Fa Sm in leg. (Sm) in luogo di Sol Sm e Fa Sm
 mis. 27 B: Pn676 Fa Sm da leg. (Sm) e La Sm in luogo del La M
 mis. 28 B: Pn676 e PeIII Do Sb
 mis. 29 B: Pn676 Do M in leg. (Sm)
 mis. 30 B: Pn676 Do Sm da leg. (M)
 mis. 34 B: Pn676 Fa M, Fa Sm punt. e Sol Cr in epitrita; PeIII Fa M, Fa Sm punt. e Sol Cr
 mis. 35 B: Pn676 e PeIII La M e Sol M
 mis. 36 B: Pn676 Do2 Sm punt., Re Sc e Mi Sc in epitrita, Fa Sm e Sol Sm; PeIII Do2 Sm punt., Re Sc, Mi Sc, Fa Sm e Sol Sm
- mis. 37 B: Pn676 e PeIII Re Sm, Mi Sm e Re M
 miss. 38-9 B: Pn676 Re3 Br; PeIII due Re3 Sb.

10. Tempo è ormai di ricovrare

Barzelletta, testimoni collazionati: Lbl3051.

Fc2441 manca nella parte di *Tenor*, alle miss. 17 e 18, di valori corrispondenti a due minime, ricostruiti basandosi su Lbl3051. Questo testimone presenta un segno di ritornello di non chiara interpretazione tra le miss. 14 e 15, che, nelle parti di *Altus*, *Tenor* e *Bassus*, è spostato di una minima all'interno della mis. 15. Nella parte di *Altus* alla misura 3 si è reso necessario il Si bequadro per evitare le quinte parallele.

- mis. 2 C: lezione emendata; Fc2441 due Si Sm e Do M
 mis. 3 C: Lbl3051 Fa M in luogo del Sol M
 mis. 9 C: Lbl3051 p di Sm, Do M e Si Sm
 mis. 11 C: Lbl3051 p di M in luogo del secondo Mi M
 mis. 15 C: in Lbl3051 manca il Fa M.
- mis. 9 A: Lbl3051 Do M e Fa M in *ligatura*
 mis. 15 A: Lbl3051 due Do M
 mis. 16 A: Lbl3051 Do M, Re Sm, Si Sm in leg. (Cr)
 mis. 17 A: Lbl3051 Si Cr da leg. (Sm) La Cr, Sol Cr, Fa Cr e Mi Sm
 mis. 18 A: Lbl3051 Sol Sm punt., Fa Cr, Mi Sm, Si Sm e Do M
 miss. 19-20 A: Lbl3051 Do Br.
- mis. 2 T: Lbl3051 Mi Sm non in leg.
 mis. 3 T: Lbl3051 Mi Sm non in leg.
 mis. 11 T: Lbl3051 p di M in luogo del secondo Do
 mis. 17 T: lezione di Lbl3051, in Fc2441 per lacuna mancano valori corrispondenti alla seconda M
 mis. 18 T: lezione di Lbl3051, in Fc2441 per lacuna mancano i valori corrispondenti alla prima M.
- miss. 2-3 B: lezione di Lbl3051; Fc2441 due Si Sm, Do M, Re M e Do M
 mis. 9 B: Lbl3051 La Sm punt. e Sol Cr in epitrita
 mis. 14 B: Lbl3051 due Do Sm in luogo del Do M.

11. S'io dimostro in viso el fuoco

Barzulletta, testimoni collazionati: PeVI.

La parte di *Cantus* di PeVI salta le miss. 23-24-25-26 saltando dalla mis. 22 direttamente alla *longafinalis*.

- mis. 6 C: PeVI Re Sb senza corona.
- mis. 1 A: PeVI Si Sm in luogo del secondo Do Sm
 mis. 8 A: PeVI Sol Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
 mis. 14 A: PeVI La M in luogo del Si M
 mis. 23 A: PeVI Fa Sm punt. e Mi Cr non in epitrita
 mis. 24 A: PeVI Re Sm in luogo del Mi Sm.
- mis. 6 T: PeVI Re Sb senza corona
 mis. 14 T: PeVI Fa M in luogo del Sol M
 mis. 15 T: PeVI La Sm punt. e Sol Cr in luogo di La Sm e Sol Sm
 miss. 23-4 T: PeVI Si Sm punt. e La Cr non in epitrita
 mis. 25 T: PeVI Si Sm punt. e La Cr non in epitrita.

- mis. 3 B: PeVI La M in luogo dei due La Sm
 mis. 6 B: PeVI La Sb senza corona
 mis. 11 B: PeVI Do M punt. e Re Sm
 mis. 14 B: PeVI Re M in luogo del Sol M
 mis. 15 B: PeVI tre Fa Sm e Do Sm
 mis. 17 B: PeVI La M e La M in leg. (Sm)
 mis. 18 B: PeVI La Sm da leg. (M); lezione di PeVI, Fc2441 tre La Sm e Re Sm.

12. Poiché'l ciel contrario adverso

Barzelletta, testimoni collazionati: Bc18, BosI e PeI.

Fc2441 risulta mancante di valori di durata complessiva di una M alla mis. 12 dell'*Altus*, la lacuna è stata integrata attraverso PeI; inoltre alla mis. 29 del *Cantus* Fc2441 introduce una breve in più che è stata qui eliminata. Bc18 risulta mutilo delle parti di *Altus e Bassus*. BosI riporta la parte di *Cantus* in notazione musicale e le parti di *Tenor e Bassus* intavolate per liuto; manca di conseguenza la parte di *Altus*.

- mis. 1 C: Bc18, BosI e PeI Re Sm punt. e Do Cr non in epitrita
 mis. 4 C: Bc18, BosI e PeI Sol Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
 mis. 10 C: Bc18 non riporta b sul Fa Sm
 mis. 11 C: Bc18 Do M e due Re Sm
 mis. 13 C: Bc18 Re Sm punt. e Do Cr non in epitrita
 mis. 20 C: Bc18 Fa M in luogo di Fa Sm e Sol Sm
 mis. 21 C: BosI e PeI corona sul Sol Sb
 mis. 25 C: Bc18, BosI e PeI Mi Sb
 miss. 29-30 C: lezione di Bc18, BosI e PeI; Fc2441 Sol Sb e Sol Br.
- mis. 4 A: PeI Sol Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
 mis. 7 A: PeI Sol Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
 mis. 10 A: lezione di PeI; Fc2441 La Sm in luogo del Sib Sm
 mis. 11 A: lezione di PeI; Fc2441 Fa Sm, Mi Cr e Fa Cr
 mis. 21 A: lezione emendata; Fc2441 Si M, Do M e Mi M; PeI Si M con corona e Mi M
 mis. 23 A: PeI Do M e Sol M in *ligatura*
- mis. 2 T: BosI La Cr in luogo del Mi Cr; Bc18 due Do Sm in luogo del Do M
 mis. 11 T: Bc18 La M e due Si Sm
 mis. 14 T: Bc18 due Do Sm in luogo del Do M
 mis. 19 T: BosI d sul Fa Sm, Sol M in luogo di Sol3 Sm e Sol2 Sm
 mis. 20 T: Bc18 La M in luogo di La Sm e Sol Sm
 mis. 21 T: PeI corona sul Sol M; BosI bicordo Sol-Si M punt. in luogo di Sol M e p di Sm
 mis. 23 T: BosI due Mi M
 mis. 24 T: Bc18 Do Sb; BosI due Re M
 mis. 25 T: BosI Do M, Do Sm e Re Sm
 mis. 26 T: BosI Si M in luogo del Do M
 mis. 28 T: BosI La Sm punt., Sol Cr e La M
 mis. 29 T: BosI bicordo Si2-Sol3.
- mis. 3 B: BosI e PeI Do M e due Do Sm
 mis. 12 B: BosI due Do2 M
 mis. 19 B: BosI Mi Sm e Sol Sm in luogo del Mi M

- mis. 20 B: BosI due Re M
- mis. 21 B: PeI corona sul Mi M
- mis. 22 B: BosI due Sol M
- mis. 23 B: BosI due Do M
- mis. 24 B: BosI due Sol M
- mis. 25 B: BosI due Do M
- mis. 28 B: BosI Re Sm punt., Mi Cr, Re M
- mis. 29 B: BosI bicordo Sol2-Re3, PeI Sol Br.

13. Sempre l'è qual esser suole

Barzelletta, testimoni collazionati: PeI.

Fc2441 manca di una M alla mis. 2 del *Bassus* PeI riporta una versione a quattro parti comprensiva dell'*Altus*, che manca invece in Fc2441.

- mis. 4 C: PeI Do Sm in luogo del secondo La Sm
- mis. 10 C: PeI Do Sm in luogo del secondo La Sm
- mis. 14 C: PeI Fa M senza corona
- mis. 20 C: PeI Do Sm in luogo del secondo La Sm
- mis. 23 C: PeI Fa Br in luogo dei due Fa M.

- mis. 6 T: PeI Fa Sm punt., Sol Cr, La Cr, Si Cr, Do Cr e Re Cr
- mis. 12 T: PeI Fa Sm punt., Sol Sc, La Sc, Si Sm e Fa Sm
- mis. 14 T: PeI Fa M senza corona
- mis. 22 T: PeI Fa Sm punt., Sol Sc, La Sc, Si Sm, Fa Sm, Sol M
- mis. 23 T: PeI Fa Br in luogo dei due Fa M.

- mis. 2 B: lezione di PeI, Fc2441: Mib Sm e Fa Sm
- mis. 6 B: PeI Do3 M, Fa Sm punt., Mi Sc e Re Sc
- mis. 12 B: PeI Si M in luogo di Si Sm punt. e Do Cr
- mis. 14 B: PeI Fa M senza corona
- mis. 22 B: PeI Si M in luogo di S Sm punt. e Do Cr
- mis. 23 B: PeI Fa Br in luogo del Fa Lg.

14. Mete gio' la geloxia

Barzelletta, *unicum*.

Fc2441 manca alla mis. 16 del *Tenor* di una M.

- mis. 16 T: lezione emendata; Fc2441 Fa M.

15. Sí como el bianco cigno

Oda, testimoni collazionati: BosI e PeI.

BosI riporta la parte di *Cantus* in notazione musicale e le parti di *Tenor* e *Bassus* intavolate per liuto, manca di conseguenza la parte di *Altus*

- mis. 6 T: BosI il secondo Re Sm in leg. (Sm)
 mis. 7 T: BosI Re Sm da leg. (Sm), Do M e Mi Sm in leg. (Sm)
 mis. 8 T: BosI Mi Sm da leg. (Sm), Re M e Mi Sm.

16. Non pigliar tanto ardimento

Barzelletta, testimoni collazionati: PeV.

Fc2441 propone, nelle parti di *Cantus* e di *Tenor*, dopo il Do Sb della mis. 23 un Do Br in più che nella trascrizione è stato eliminato, inoltre risulta mancante di un Do M e di un Si Sm alla mis. 45 (tra il Do M ed il Re Sm punt.) del *Cantus*; nell'*Altus* riduce a Sm il Re M alla mis. 21 e manca di un Fa M alla mis. 36. Sempre in questa parte PeV riporta un *signum congruentiae* sul secondo Mi M della mis. 49. La probabile aggiunta successiva della parte di *Altus* genera alle misure 11 e 37 movimenti d'ottava tra *Cantus* ed *Altus*

- mis. 1 C: PeV Mi Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
 mis. 2 C: PeV Sol Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
 mis. 7 C: PeV Mi Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
 mis. 11 C: PeV Re Sm punt. e Do Cr non in epitrita, Si Sm punt., La Sc e Sol Sc
 mis. 15 C: PeV Mi Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
 mis. 16 C: PeV Sol Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
 miss. 21-2 C: PeV Ls Sm punt. e Si Cr non in epitrita
 mis. 24 C: PeV Mi Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
 mis. 25 C: PeV Sol Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
 mis. 33 C: PeV Mi Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
 mis. 41 C: PeV Mi Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
 mis. 42 C: PeV Sol Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
 mis. 45 C: lezione di PeV; Fc2441 Si Sm.

- mis. 21 A: lezione di PeV; Fc2441 Re Sm, Do Sm punt. e Si Cr
 mis. 29 A: PeV il secondo Mi M senza corona
 mis. 30 A: lezione di PeV; Fc2441 La Sm, Do M, La Sm
 mis. 36 A: lezione di PeV; Fc2441 due Fa Sm
 mis. 46 A: PeV Si Sm punt. e Do Cr in luogo del Si M
 mis. 47 A: PeV Re M in luogo di p di Sm e Re Sm
 mis. 51 A: lezione di PeV; Fc2441 Sol Sm in luogo del Fa Sm
 miss. 55-6 A: PeV Mi Lg in luogo di Mi Br e Mi Lg.

- mis. 7 T: PeV Do M, p di Sm e Do Sm in leg. (Cr)
 mis. 9 T: PeV bq sul Si M
 mis. 20 T: PeV La Sm punt. e Sol Cr non in epitrita
 mis. 21 T: PeV Sol Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
 mis. 33 T: PeV Do M, p di Sm e Do Sm in leg. (Cr)
 mis. 35 T: PeV bq sul Si M
 mis. 46 T: PeV La Sm punt. e Sol Cr non in epitrita
 mis. 47 T: PeV Sol Sm punt. e Fa Cr non in epitrita

- mis. 49 T: PeV corona sul secondo Do M
 mis. 54 T: PeV Mi M e La M in *ligatura*
 miss. 55-6 T: PeV Sol Lg in luogo di Sol Br e Sol Lg.
- mis. 1 B: PeV Do Sm punt. e Re Cr non in epitrita
 mis. 7 B: PeV Do Sm punt. e Re Cr non in epitrita
 mis. 20 B: PeV Si Sm punt. e La Cr non in epitrita
 mis. 21 B: lezione di PeV; Fc2441 Sol Sm in luogo del Fa Sm
 mis. 24 B: PeV Do Sm punt. e Re Cr non in epitrita
 mis. 33 B: PeV Do Sm punt. e Re Cr non in epitrita; lezione di PeV; Fc2441 Mi M in luogo di Mi Sm e Fa Sm
 mis. 34 B: PeV Mi M in luogo di Fa Sm e Mi Sm
 mis. 37 B: PeV Si Sm punt. e La Cr non in epitrita
 mis. 41 B: PeV Do Sm punt. e Re Cr non in epitrita
 mis. 46 B: PeV Si Sm punt. e La Cr non in epitrita
 mis. 47 B: lezione di PeV; Fc2441 Sol Sm in luogo del Fa Sm
 mis. 49 B: PeV corona sul secondo Sol M
 miss. 55-6: PeV Do Lg in luogo di Do Br e Do Lg.

17. Chi se fida de Fortuna

Barzelletta, testimoni collazionati: PeIII.

Fc2441 risulta mancante di una M alla mis. 13 (prima del Re Sm), di una Sm alla mis. 17 (dopo il Sol Sm), dell'intera mis. 18 e di una M nella mis. 19 (prima del Fa M) nell'*Altus*, di una M alla mis. 6 (dopo il Re M) nel *Bassus*. Da segnalare inoltre, alle miss. 19-20, il movimento parallelo d'ottava tra le parti di *Altus* e di *Bassus*.

- mis. 21 C: PeIII Sol Sb con corona
 mis. 30 C: PeIII Si Sm punt. e La Cr non in epitrita.
- mis. 13 A: lezione di PeIII; Fc2441 Do Sm e Mi Sm
 mis. 17 A: lezione di PeIII; Fc2441 Fa Sm punt. e Do Cr
 mis. 18 A: lezione di PeIII, in Fc2441 mancante
 mis. 19 A: lezione di PeIII; Fc2441 Fa M
 mis. 21 A: PeIII bq su Si Sb con corona
 mis. 33 A: PeIII bq sul Si Sb.
- mis. 2 T: PeIII La M in luogo dei due La Sm
 mis. 6 T: PeIII d sul Fa M
 mis. 14 T: PeIII La M in luogo dei due La Sm
 mis. 21 T: PeIII Sol Sb con corona
 mis. 30 T: PeIII Sol4 M e Sol3 M non in *ligatura*
 miss. 31-2 T: PeIII La Sb e Sol Sb non in *ligatura* inoltre il Sol Sb non è in leg. (Br).
- mis. 6 B: lezione di PeIII; Fc2441 Re M
 mis. 15 B: PeIII Si M in luogo del Sol M
 mis. 21 B: PeIII Re Sb con corona
 mis. 25 B: PeIII Re Sb.

18. Non è tempo d'aspectare

Barzelletta, testimoni collazionati: BosI e PeI.

Entrambi i testimoni presentano la composizione un tono sotto, le varianti sotto indicate si riferiscono però alla versione di Fc2441 e sono state, di conseguenza, alzate di un tono; essi inoltre mancano della mis. 31. Fc2441 manca di una M alla mis. 26 (dopo il Re M) nella parte del *Cantus* e di una M alla mis. 14 (prima del La M). BosI riporta la parte di *Cantus* in notazione musicale e le parti di *Tenor* e *Bassus* intavolate per liuto, dovrebbe mancare, di conseguenza, la parte di *Altus*, che però in alcuni punti è preferita, nell'intavolatura, allo svolgimento di quella del *Tenor*.

mis. 1 C: BosI e PeI Sol M e Re M non in *ligatura*
mis. 4 C: BosI e PeI due Si M
mis. 19 C: BosI e PeI Sol M e Re M non in *ligatura*
mis. 22 C: BosI e PeI due Si M
mis. 26 C: lezione di BosI e PeI; Fc2441 Re M
mis. 28 C: lezione di BosI e PeI; Fc2441 Re M, Sol Sm punt. e Mi Cr
mis. 29 C: lezione di BosI e PeI; Fc2441 Fa Cr, Sol Cr, due La Sm e Sol Sm in leg. (Sm)
mis. 30 C: BosI e PeI Fa M in luogo dei due Fa Sm.

mis. 3 A: PeI bq sul Fa Sm
mis. 4 A: PeI due Re M
mis. 7 A: PeI La Cr, Si Cr e Sol Cr in luogo di Fa Cr e Sol Sm
mis. 11 A: PeI La Cr, Si Cr e Sol Cr in luogo di Fa Cr e Sol Sm
mis. 16 A: PeI bq sul Fa Sm
mis. 21 A: PeI bq sul Fa Sm
mis. 22 A: PeI due Re M
mis. 25 A: PeI La Cr, Si Cr e Sol Cr in luogo di Fa Cr e Sol Sm
mis. 29 A: PeI bq sul Fa Sm punt.

mis. 1 T: BosI Sol Sm, Re Sm, Sol Cr, Do Cr, Si Cr e La Cr
mis. 2 T: BosI Sol Sm e Re Sm in luogo del Re M
mis. 3 T: BosI d sul Fa Sm
mis. 4 T: BosI Sol Sm e Re³ Sm in luogo del Sol M, PeI e BosI Sol M in luogo della p di M
mis. 5 T: BosI Fa d M in luogo di Fa Cr, Mi Cr e Re Sm
mis. 6 T: BosI e PeI bq sul Fa Sm punt.
mis. 8 T: BosI d sui Fa Sm
mis. 9 T: BosI Fa d M in luogo di Fa Cr, Mi Cr e Re Sm
mis. 10 T: PeI bq sul Fa Sm punt., PeI Fa M in luogo di Fa Sm punt. e Mi Cr
mis. 12 T: BosI d sui Fa Sm
mis. 13 T: BosI Fa d M in luogo di Fa Cr, Mi Cr e Re Sm
mis. 14 T: BosI d sul Fa Cr
mis. 18 T: BosI Sol Sm, Si Sm e Sol M
mis. 19 T: BosI Sol Sm, Re Sm, Sol Cr, Do Cr, Si Cr e La Cr
mis. 20 T: BosI Sol Sm e Re Sm in luogo del Re M
mis. 21 T: BosI d sul Fa Sm
mis. 22 T: BosI Sol Sm e Re³ Sm in luogo del Sol M, PeI e BosI Sol M in luogo della p di M
mis. 23 T: BosI d sul Fa Cr
mis. 24 T: PeI bq sul Fa Sm punt.

- mis. 25 T: Bosl d sul Fa Cr
 mis. 26 T: Bosl Fa d Sm, Sol Sm, Fa d Cr, Mi Cr e Fa d Sm, PeI Fa Sm in luogo del Re Sm
 mis. 31 T: Bosl Sol Lg.
- mis. 3 B: Bosl e PeI bq sul Fa Sm
 mis. 4 B: Bosl e PeI due Sol M
 mis. 6 B: Bosl e PeI bq sul Fa M
 mis. 10 B: Bosl e PeI bq sul Fa M
 mis. 14 B: lezione di Bosl e PeI; Fc2441 La M
 mis. 16 B: PeI bq sul Do M e sul Fa Sm, Bosl Do Sb
 mis. 21 B: Bosl e PeI bq sul Fa Sm
 mis. 22 B: Bosl e PeI due Sol M
 mis. 24 B: Bosl e PeI bq sul Fa M
 mis. 27 B: Bosl e PeI bq sul Do Sm
 mis. 28 B: Bosl e PeI bq sul Do Sm
 mis. 29 B: Bosl e PeI bq sul primo Fa Sm
 mis. 31 B: Bosl Re Lg.

19. Poiché l'alma per fé molta

Barzulletta, testimoni collazionati: Bc18 e PeI

PeI scambia le parti di *Cantus* e *Tenor*, ma è contraddetto, oltre che da Fc2441, anche da Bc18; inoltre la struttura del finale di PeI con la nota tenuta nella parte di *Tenor*, mentre nelle altre procede il gioco contrappuntistico sembra dar torto ancora più a PeI; questo testimone, inoltre, pone un segno di divisione tra le miss. 14 e 15. Bc18 manca di una minima alla mis. 17 dell'*Altus* Infine, mentre Fc2441 termina con una Lg alla mis. 26, Bc18 presenta 3 miss. in più e PeI quattro.

- mis. 23 C: Bc18 Mi Sb
 mis. 26 C: Bc18 e PeI Sol Sb
 mis. 27 C: Bc18 p di Sm, Sol Sm punt. e Fa Cr in epitrita, Mi Sm in leg. (Sm); PeI Sol Sb in leg. (Sb)
 mis. 28 C: Bc18 Mi Sm da leg. (Sm), Re Cr, Do Cr, Re M; PeI Sol Sb da leg. (Sb) e in leg. (Sb)
 mis. 29 C: Bc18 Mi Sb; PeI Sol Sb da leg. (Sb) ed in leg. (Sb)
 mis. 30 C: PeI Sol Sb da leg. (Sb).
- mis. 1 A: Bc18 Sol M in leg. (M)
 mis. 2 A: Bc18 Sol M da leg. (M)
 mis. 8 A: Bc18 due Sol M; PeI Sol M punt. e Sol Sm
 mis. 9 A: PeI Fa Sm punt. e Mi Cr in luogo del Fa M
 mis. 10 A: PeI Re M in leg. (Sm)
 mis. 11 A: Bc18 Re M in luogo dei due Re Sm; PeI Re Sm da leg. (M)
 mis. 17 A: Bc18 La M
 mis. 26 A: Bc18 Si Sb; PeI Si M punt. con corona e La Sm in epitrita
 mis. 27 A: Bc18 Si M e Mi M in *ligatura* PeI Sol Sb in leg. (Sb)
 mis. 28 A: Bc18 La Sb in *ligatura* PeI Sol Sb da leg. (Sb)
 mis. 29 A: Bc18 Sol Sb; PeI Do Sb
 mis. 30 A: PeI Sol Sb.

- mis. 13 T: PeI due La Sm in luogo del La M
 mis. 20 T: PeI due Si Sm in luogo del Si M
 mis. 25 T: PeI La Sb
 mis. 26 T: Bc18 Sol Sb; PeI Sol Sb con corona
 mis. 27 T: Bc18 e PeI Re M, p di Sm, Si Sm in leg. (Sm)
 mis. 28 T: Bc18 e PeI Si Sm da leg. (Sm), La Cr, Sol Cr, La Sm e Si Sm
 mis. 29 T: Bc18 Si Sb; PeI Do Sb
 mis. 30 T: PeI Si Sb.
- mis. 2 B: PeI due Mi Sm in luogo del Mi M
 mis. 16 B: PeI due Mi Sm in luogo del Mi M
 mis. 26 B: Bc18 Re Sb; PeI Re M punt. con corona e Do Sm
 mis. 27 B: Bc18 due Sol M; PeI Si Sm punt., La Cr, Si Cr, Do Cr e Re Sm in leg. (Sm)
 mis. 28 B: Bc18 due Fa M; PeI Re Sm da leg. (Sm), Do Cr, Si Cr, Do Sm e Re Sm
 mis. 29 B: Bc18 Mi Sb; PeI Mi Sb
 mis. 30 B: PeI Re Sb.

20. Defecerunt donna hormai

Barzelletta, testimoni collazionati: Fn27 e PeI.

Fn27 presenta il Sib in chiave nelle parti di *Altus* e *Bassus*; PeI ha il Sib in chiave nel solo *Altus*. Alla misura 10 sono presenti ottave con ritardo tra *Cantus* ed *Altus*.

- mis. 2 C: lezione emendata; Fc2441, Fn27 e PeI Si Sm in luogo del Do Sm
 mis. 10 C: PeI b sul Si M
 mis. 14 C: Fn27 Fa Br con corona in luogo dei due Fa M
 mis. 16 C: lezione emendata; Fc2441, Fn27 e PeI Si Sm in luogo del Do Sm
 mis. 23 C: Fn27 e PeI Fa Sb in leg. (Br e Sb)
 mis. 24 C: Fn27 Fa Br da leg. (Sb); PeI Fa Sb da leg. (Sb).
- mis. 3 A: PeI Sol M punt. in luogo di Sol M e Sol Sm
 mis. 12 A: PeI Sol M in luogo dei due Sol Sm
 mis. 14 A: Fn27 La Br con corona in luogo dei due La M
 mis. 16 A: PeI due Fa Sm in luogo del Fa M
 mis. 17 A: PeI Sol M punt. in luogo di Sol M e Sol Sm
 mis. 19 A: PeI due Sol Sm in luogo del Sol M
 mis. 23 A: Fn27 e PeI La Sb in leg. (Br e Sb)
 mis. 24 A: Fn27 La Br da leg. (Sb); PeI La Sb da leg. (Sb).
- mis. 8 T: lezione emendata; Fc2441 Re Cr, Do Cr, Si Cr, La Cr, Si M e Do M
 mis. 11 T: lezione di PeI; Fc2441 e Fn27 Do Sm in luogo del Re Sm
 mis. 12 T: PeI Do M in luogo dei due Do Sm
 mis. 14 T: Fn27 Fa Br con corona in luogo dei due Fa M
 mis. 22 T: Fn27 due Sol M; PeI Sol Sb
 mis. 23 T: Fn27 e PeI Fa Sb in leg. (Br e Sb)
 mis. 24 T: Fn27 Fa Br da leg. (Sb); PeI Fa Br da leg. (Sb).
- mis. 12 B: PeI Do M in luogo dei due Do Sm
 mis. 14 B: Fn27 Do Br con corona in luogo dei due Do M
 mis. 21 B: PeI Do M in luogo dei due Do Sm
 mis. 22 B: Fn27 due Do M; PeI Do Sb in leg. (Sb)

- mis. 23 B: Fn27 Do Sb in leg. (Br); PeI Do Sb da leg. (Sb)
 mis. 24 B: Fn27 Do Br da leg. (Sb); PeI Do Br.

21. A la guerra, a la guerra!

Ballata antica, testimoni collazionati: BosI e PeI.

BosI riporta la parte di *Cantus* in notazione musicale e le parti di *Tenor* e *Bassus* intavolate per liuto, manca di conseguenza la parte di *Altus*

- mis. 5 C: BosI e PeI Re Sm punt. e Do Cr non in epitrita
 mis. 8 C: BosI e PeI Si Sm punt. e La Cr non in epitrita
 mis. 13 C: BosI e PeI due Re M
 mis. 18 C: BosI e PeI Re Sm punt. e Do Cr non in epitrita
 mis. 20 C: BosI e PeI Si Sm punt. e La Cr non in epitrita.
- mis. 12 A: PeI due La Sm in luogo del secondo La M
 mis. 13 A: PeI Fa Sm punt. e Sol Cr non in epitrita
 miss. 22-3 A: BosI e PeI Si Br.
- mis. 4 T: BosI d sul Fa Cr e sul Fa M
 mis. 8 T: BosI Do Sm in leg. (Sm)
 mis. 9 T: BosI Do Sm da leg. (Sm) in luogo del Re Sm; PeI b sul Si Sm
 mis. 11 T: BosI d sul Do Sm
 mis. 12 T: BosI Dod Sm, Re Sm, La2 Sm e Do Sm
 mis. 13 T: BosI due Re M
 mis. 17 T: BosI d sul Fa Cr e sul Fa M
 miss. 22-3 T: BosI bicordo Sol3-Sol3 Br, PeI Sol Br.

22. Lassa, dona, i dolci sguardi

Barzelletta, testimoni collazionati: PeVI.

PeVI aggiunge sei M tra le miss. 12 e 13, che in realtà appaiono un errore tipografico, in quanto mera ripetizione di una sezione contigua; questo testimone, però, termina la sua prima sezione alla mis. 20 e presenta di seguito la musica per la stanza, la quale, anche se riprende le medesime frasi della ripresa, manca completamente in Fc2441; perciò, dopo la versione proposta da quest'ultimo segue in corpo minore la versione completa tratta da PeVI. Fc2441 risulta sovrabbondante di una M alla mis. 8 del *Tenor*, e manca di una Sm alla mis. 19 (prima del La Sm punt.) del *Bassus*.

- mis. 15 C: PeVI Sol Sm punt. e Fa Cr non in epitrita.
 mis. 19 A: PeVI Do Sm e Si Sm in luogo di Do Sm punt. e Si Cr.
- mis. 8 T: PeVI Si Sm, Do M e Si Sm
 mis. 9 T: PeVI due Do M
 mis. 13 T: PeVI Do M non in leg. (Sm)

- mis. 14 T: PeVI Do Sm non da leg. (M)
 mis. 19 T: PeVI La M e Do M non in *ligatura*
- mis. 3 B: PeVI Mi M e Sol M non in *ligatura*
 mis. 8 B: lezione emendata; Fc2441 Fa Sm, Sol Sm e Sol M; PeVI Sol Sm, La Sm e due Sol Sm
 mis. 19 B: lezione di PeVI; Fc2441 La Sm punt., Si Cr, Do Cr, Re Cr.

23. Se gran festa me mostrasti

Barzelletta, testimoni collazionati: Mt55 e PeV.

In tutti e tre i testimoni le parti di *Altus* e *Tenor* mancano del segno di ritornello tra le miss. 28 e 29, presente, invece, in *Cantus* e *Bassus*, per rispettare le varianti nella sezione ripetuta se ne è evitato l'uso nell'edizione.

- mis. 7 C: Mt55 e PeV due Si Sm in luogo del Si M
 miss. 10-11 C: Mt55 Fa Sm punt. e Mi Cr in epitrita
 miss. 16-17 C: Mt55 e PeV Re Sm punt. e Do Cr non in epitrita.

- mis. 15 A: lezione di PeV; Fc2441 Fa Br; Mt55 Sol Br
 mis. 34 A: Mt55 Sol M e La M
 miss. 39-40 A: PeV Re M e La M non in *ligatura*
 miss. 40-41 A: PeV Re M e La M non in *ligatura*
 mis. 42 A: PeV La Sb.

- mis. 6 T: Mt55 Mi M e Sol M in *ligatura*
 mis. 12 T: Mt55 Sol Sm punt. e Fa Cr in epitrita
 mis. 13 T: Mt55 e PeV Mi M e Re M non in *ligatura*
 mis. 28 T: Mt55 La Sm, Sol Cr e Fa Cr in luogo del Do M
 mis. 29 T: Mt55 Si M in luogo dei due Si Sm
 mis. 41 T: PeV Mi M e Re M non in *ligatura*

- miss. 6-7 B: Mt55 Mi M e La M in *ligatura*
 mis. 7 B: Mt55 e PeV La e Sol M non in *ligatura*
 mis. 13 B: Mt55 La1 M e La2 M in *ligatura*
 miss. 18-19 B: Mt55 Mi M e La M in *ligatura*
 miss. 19-20 B: Mt55 La M e Re M in *ligatura*
 miss. 20-21 B: Mt55 e PeV Sol M e Do M non in *ligatura*
 mis. 21 B: Mt55 Do M e Sol M in *ligatura*
 mis. 26 B: Mt55 Re M e Sol M non in *ligatura*
 mis. 33 B: Mt55 Re M e La M in *ligatura*

24. Deh, per Dio, non mi far torto!

Barzelletta, testimoni collazionati: Bc18, BosII e PeI.

Tutti e tre i testimoni terminano con una Br alla mis. 29. BosII riporta la parte di *Cantus* in notazione musicale e le parti di *Tenor* e *Bassus* intavolate per liuto;

dovrebbe mancare, di conseguenza, la parte di *Altus*, che però in alcuni punti è preferita, nell'intavolatura, allo svolgimento di quella del *Tenor*. BosII e PeI inseriscono un segno di divisione tra le miss. 17 e 18.

- | | | |
|-------|---------|---|
| mis. | 7 C: | BosII Fa M in luogo di Fa Sm e Sol Sm |
| mis. | 17 C: | Bc18 corona sul Sol Sb; PeI due Sol M |
| miss. | 23-4 C: | BosII Sol M e Sol Sm il luogo di Sol M punt. |
| mis. | 24 C: | BosII Fa M in luogo di Fa Sm e Sol Sm |
| mis. | 27 C: | PeI Si Sm punt. e La Cr non in epitrita |
| mis. | 28 C: | Bc18 Sol M in luogo di Fa Sm e Sol Sm |
| mis. | 29 C: | Bc18, BosII (con corona) e PeI Sol Br. |
| | | |
| mis. | 15 A: | PeI Re M in luogo di La Sm e Sol Sm; Bc18 Re Sm in luogo del Sol Sm |
| mis. | 17 A: | Bc18 Si Sb con corona in luogo dei due Si M |
| mis. | 24 A: | Bc18 Re Sb in leg. (Sb) |
| mis. | 25 A: | Bc18 Re Sb da leg. (Sb) |
| mis. | 28 A: | Bc18 Re Sb in <i>ligatura</i> con il Si Br |
| mis. | 29 A: | Bc18 (in <i>ligatura</i> con il Re Sb), BosII (con corona) e PeI Si Br. |
| | | |
| mis. | 1 T: | BosII Re Sm, Sol Sm, Mi Sm e Fa d Sm |
| mis. | 3 T: | BosII e PeI d sul Fa M |
| mis. | 5 T: | BosII La M in leg. (Sm) |
| mis. | 6 T: | BosII La Sm da leg. (M), Si b M e Sol Sm |
| mis. | 7 T: | BosII La Sm, Sol Sm in luogo di La Sm punt. e Sol Cr |
| mis. | 14 T: | BosII Re Sm in luogo del Sol Sm |
| mis. | 18 T: | BosII d sul Fa Sm |
| mis. | 20 T: | BosII d sul Fa M |
| mis. | 21 T: | PeI d (<i>si</i>) sul primo Sol M |
| mis. | 25 T: | BosII d sul Fa Sm |
| mis. | 26 T: | BosII d sul Fa M |
| mis. | 28 T: | Bc18 La Sm e Sol Sm in luogo di La Sm punt. e Sol Cr |
| mis. | 29 T: | Bc18, BosII (con corona) e PeI Sol Br. |
| | | |
| mis. | 12 B: | Bc18 Sol Sb |
| mis. | 13 B: | Bc18 Sol Sb |
| mis. | 23 B: | Bc18 Re M in luogo del Mi M |
| mis. | 24 B: | Bc18 Do M in luogo del primo Re M |
| mis. | 27 B: | Bc18 Mi Sb |
| mis. | 28 B: | Bc18 Re SB |
| mis. | 29 B: | Bc18, BosII bicordo Sol-Re Br, PeI Re Br. |

25. Nunquam fu pena magiore

Barzelletta, testimoni collazionati: PeIII.

L'indicazione di Jeppesen, secondo la quale PeIII dovrebbe essere in valori dimezzati, non trova riscontro; questo testimone termina comunque a metà della mis. 14, prima dell'inizio della ripresa.

- | | | |
|-------|----------|---------------------------------------|
| mis. | 5 C: | PeIII La M punt. e Sol Sm in epitrita |
| miss. | 10-11 C: | PeIII La Sb non in leg. (Sb) |

miss. 13-14 C: PeIII Mi Sb non in leg. (Sb).

mis. 7 A: PeIII Sol Sb in luogo di p di M e Si M
mis. 8 A: PeIII Sol Sb in luogo di p di M e Sol M
mis. 10 A: PeIII Mi Sb punt. in luogo di Mi Sb e Mi M
mis. 11 A: PeIII due Sol M in luogo del Sol Sb
mis. 13 A: PeIII Sol Sb in luogo di p di M e Si M
mis. 14 A: PeIII Sol Sb in luogo di p di M e Si M.

miss. 7-8 T: PeIII Mi Sb non in leg. (Sb)
miss. 10-11 T: PeIII La Sb non in leg. La Sb.

mis. 7 B: PeIII Si M da leg. (M), La M, Sol Sb
mis. 8 B: PeIII Si Sb in luogo di Sol M e p di M
miss. 11-12 B: PeIII Sol1 M e Sol2 M punt. in leg. (Sm) in *ligatura*
mis. 13 B: PeIII Si Sb in luogo di Si M e p di M
mis. 14 B: PeIII Si Sb in luogo di Si M e p di M.

26. Se cangiato m'hai la fede

Barzelletta, *unicum*.

Alla mis. 25 dell'*Altus* manca una Sm che è stata reintegrata per congettura. Da rilevare, nella condotta delle parti, il poco elegante e scorretto ritardo delle parti di *Altus* e *Tenor* alla misura 21.

mis. 24 A: lezione emendata; Fc2441 Mi Sm.

27. El converrà ch'io mora

Ballata antica, testimoni collazionati: Pn676, BosI e PeI.

BosI riporta la parte di *Cantus* in notazione musicale e le parti di *Tenor* e *Bassus* intavolate per liuto, manca di conseguenza la parte di *Altus*. PeI presenta una divisione tra le miss. 21 e 22. Nei tre testimoni concordanti tra le miss. 25 e 26 compare un segno di ritornello nella sola parte di *Cantus*, che evita la ripetizione delle miss. 26-29. BosI e PeI, presentando due Sb in luogo di una Lg, terminano alla mis. 33.

mis. 8 C: BosI due Re M
mis. 12 C: BosI e PeI due Re M, il secondo in PeI con corona
mis. 30 C: BosI e PeI p di Sm, Sol Sm, Fa Sm e Mi Sm
mis. 31 C: BosI due Re M
mis. 33 C: BosI e PeI due Re M.

mis. 2 A: Pn676 Do Sm punt. e Si Cr in epitrita
mis. 4 A: PeI La M, p di Sm e La Sm in leg. (Cr)
mis. 5 A: PeI La Cr da leg. e Si Cr in luogo del La Sm
mis. 8 A: PeI Fa Sm con corona, Re M, Do Cr, Si Cr; Pn676 Fa Sm punt. e Sol Cr in

- epitrita
- mis. 9 A: Pel La Sm in luogo del Re Sm da leg.
 mis. 12 A: Pn676 d sul Fa Sm
 mis. 16 A: Pn676 e Pel Fa Br senza corona
 mis. 18 A: Pel La Sm, Re M, Do Cr, Si Cr
 mis. 19 A: Pel La Sm, Fa Sm, Sol Cr, La Cr, Si Cr e Do Cr
 miss. 22-23 A: Pn676 Do Sm punt. e Si Cr in epitrita
 mis. 24 A: Pn676 e Pel La M e p di Sm in luogo del La M punt..
- mis. 1 T: Pn676 Do Sm punt. e Re Cr in epitrita
 mis. 3 T: Pn676 Re Sm punt. e La Cr in epitrita
 mis. 4 T: Pn676 d sul Do M
 mis. 6 T: Pel La M in leg. (Sm)
 mis. 7 T: Pel La Sm da leg. (Sm)
 mis. 10 T: Pel La M in leg. (Sm)
 mis. 11 T: Pel La Sm da leg. (M)
 mis. 12 T: Pel corona sul Re M
 mis. 20 T: lezione di Pel; Fc2441 La Sm, Sol Sm e La M
 mis. 30 T: Pn676 La Sm punt. e Si Cr in epitrita; Bosl Re4 Sm, Sol3 Sm, La Sm e Do Sm
 mis. 31 T: Bosl b sul Si M; Pel La M in leg. (Sm)
 mis. 32 T: Pel La Sm da leg. (M)
 mis. 33 T: Bosl due Re M.
- mis. 1 B: Pn676 Re Sm punt. e Mi Cr in epitrita; Bosl e Pel due Fa Sm
 mis. 2 B: Pn676 Fa Sm punt. e Mi Cr in epitrita
 mis. 3 B: Pn676 e Bosl due Re M
 mis. 4 B: Bosl due La M
 mis. 7 B: Bosl due La M
 mis. 8 B: Bosl Re M non in leg. (Sm)
 mis. 9 B: Bosl Re Sm non da leg. (M)
 mis. 11 B: Bosl due La M, il secondo con corona
 mis. 12 B: Pel (con corona) e Bosl Re2 M in luogo del La M
 mis. 15 B: Bosl due La M
 miss. 16-7 B: Pn676 e Pel La Br senza corona
 mis. 21 B: Pel Sol Sb
 mis. 22 B: Bosl due Do M
 mis. 29 B: Bosl Re2 Sm, Sol Sm e Re M
 mis. 30 B: Bosl Re Sm, Mi Sm, Re Sm e Do Sm
 mis. 33 B: Bosl due La M.

28. Deh! dolce diva mia

Ballata antica, testimone collazionato: PeIII.

Il *Tenor* di PeIII aggiunge una minima in più alla mis. 44, avendo Do Sb e Do M.

- mis. 1 C: PeIII senza d sul Do M
 mis. 35 C: PeIII Do Sb
 mis. 41 C: PeIII due Fa Sm
 mis. 42 C: PeIII due La M.
- mis. 12 A: PeIII Sol M, Sol Sm punt. e Fa Cr
 mis. 39 A: PeIII La M in leg. (M)

- mis. 40 A: PeIII La M da leg (M)
 mis. 42 A: PeIII Do M punt. e Do Sm.
- mis. 44 T: PeIII Do Sb e Do M.
- mis. 13 B: PeIII La Sb non in *ligatura*
 mis. 17 B: PeIII b sul Si Sm.

29. Pietà! cara signora

Ballata antica, testimoni collazionati: Bos I e PeI.

BosI riporta la parte di *Cantus* in notazione musicale e le parti di *Tenor* e *Bassus* intavolate per liuto; manca di conseguenza la parte di *Altus*, inoltre la suddivisione delineata dalle stanghette di misura rispecchia il tempo scelto nella nostra trascrizione di 4/2. PeI presenta una divisione dopo la prima minima della mis. 9.

- mis. 15 C: BosI corona sul La Br.
- mis. 7 A: PeI La Sb in leg. (Sb)
 mis. 8 A: PeI La Sb da leg. (Sb)
 mis. 9 A: PeI La M in luogo della p di M.
- mis. 5 T: BosI Do Sb in luogo dei due Do M
 mis. 6 T: BosI d sul Do Sb; PeI Re Sm, Fa M, Mi Cr e Re Cr
 mis. 7 T: BosI d sui tre Do M
 mis. 8 T: BosI d sul Do Sm
 mis. 14 T: BosI due Si M in luogo del Si Sb
 mis. 15 T: BosI corona sul La Br.
- mis. 15 B: BosI corona sul La Br.

30. El dolor chi me distrughe

Barzelletta, *unicum*.

La sezione musicale corrispondente ai piedi della stanza presenta alcune lacune che hanno richiesto un intervento editoriale: alla mis. 26 manca, in tutte e quattro le parti, una minima, la cui reintegrazione consente di meglio bilanciare la struttura delle frasi-verso, inoltre questa sezione abbisogna tra le miss. 26 e 27 di un segno di ritornello per la ripetizione del secondo piede sulla medesima musica. La parte dell'*Altus*, inoltre, risulta mancante di una minima alla mis. 17 e di una semiminima alla mis. 18 e sovrabbondante di una minima alla mis. 21. Il *Tenor* a sua volta risulta sovrabbondante di due minime alla mis. 8.

- mis. 17 A: lezione emendata; Fc2441 Re Sm punt. e Do Cr
 mis. 18 A: lezione emendata; Fc2441: La Sm punt., Do Cr e La Sm

- mis. 21 A: lezione emendata; Fc2441: P di M, La M e Re M.
 mis. 8 T: lezione emendata; Fc2441: La Sm, Sol Cr, Fa Cr e Mi Sb.

31. Dona d'altri più che mia

Barzelletta, testimoni collazionati: PeVI.

Fc2441 inserisce nella miss. 2 e 14 del *Bassus* un Sol M in più.

- mis. 18 C: PeVI due Do Sm in luogo del Do M
 mis. 20 C: PeVI Do Sm punt., Si Scr e Do Scr in luogo dei due Do Sm.
- mis. 3 A: PeVI Re Sm non in leg. (Sm)
 mis. 4 A: PeVI Re Sm non da leg. (Sm)
 mis. 9 A: PeVI Sol Sm punt. e Fa Cr non in epitrita.
- mis. 3 T: PeVI La Sm, Re Sm punt., Do Cr, Si Cr e La Cr
 mis. 4 T: PeVI Re Sm punt. e Mi Cr non in epitrita
 mis. 16 T: PeVI Re Sm punt. e Mi Cr non in epitrita.
- mis. 2 B: lezione di PeVI; Fc2441: Do Sm, Sol M, Sol Sm, La Cr e Fa Cr e Sol Sm
 mis. 14 B: lezione di PeVI; Fc2441: Do Sm Sol M e Sol Sm, La Cr, Fa Cr e Sol Sm.

32. Se non dormi, dona ascolta

Barzelletta, testimoni collazionati: Fn27, Lbl3051, Pn676 e PeIII.

In Pn676 la musica è alla quarta superiore (alle miss. 13 e 14 del *Bassus* una dodicesima sopra), mentre l'*Altus* è completamente diverso e non viene qui nemmeno collazionato; i riferimenti sono perciò alla quarta superiore (ma quando assieme ad altro testimone sono tra parentesi). Poiché in alcuni testimoni sono presenti delle ripetizioni che non sono indicate in Fc2441 le eventuali varianti sono indicate con «seconda volta».

- miss. 1-2 C: Pn676 La M in leg. (Sm) in luogo di Mi M e Mi Sm
 mis. 3 C: Pn676 Si Sb
 mis. 6 C: Fn27 e Lbl3051 corona sul secondo Sol M; Fn27, Lbl3051 e PeIII Sol Br nella seconda volta; Pn676 Sol Sb nella seconda volta
- mis. 7 C: Pn676 e PeIII p di Sm, Re(Sol) Cr e Mi(La) Cr in luogo di Re Sm e Mi Sm
 mis. 8 C: Pn676 e PeIII Fa(Si) Sm punt. e Mi(La) Cr non in epitrita
 mis. 10 C: Pn676 due Fa Sm in luogo di Si Sm e Do Sm
 mis. 12 C: Fn27 Do Br, Pn676 Fa Sb
 mis. 15 C: Fn27 e Lbl3051 due Mi M
 mis. 18 C: Lbl3051 Sol Br, Pn676 Do Sb
 mis. 19 C: Pn676 e PeIII p di Sm, Re(Sol) Cr e Mi(La) Cr in luogo di Re Sm e Mi Sm
 mis. 20 C: Pn676 e PeIII Fa(Si) Sm punt. e Mi(La) Cr non in epitrita
 mis. 21 C: Pn676 due Fa Sm in luogo di Si Sm e Do Sm
 mis. 24 C: Pn676 Fa Br.

- miss. 3-4 A: Fn27 e Lbl3051 Re Sm punt. e Do Cr in epitrita
 mis. 4 A: PeIII due Sol Sm in luogo del Sol M nella seconda volta
 mis. 6 A: Fn27 e Lbl3051 corona sul secondo Si M; Fn27, Lbl3051 e PeIII Si Br nella
 seconda volta
 mis. 9 A: PeIII Re M in leg. (Sm) in luogo del secondo Re M
 mis. 10 A: PeIII Re Sm da leg. (M) e Do Sm in luogo del primo Do M; Fn27 Re Sm e
 Do Sm in luogo del primo Do M
 mis. 12 A: Fn27 Mi Br
 mis. 17 A: Lbl3051 Re Sm punt. e Do Cr in epitrita
 mis. 18 A: Lbl3051 e Fn27 Si Br
 mis. 21 A: PeIII Re M in leg. (Sm) in luogo del secondo Re M
 mis. 22 A: PeIII Re Sm da leg. (M) e Do Sm in luogo del primo Do M.
- mis. 1-2 T: Fn27, Lbl3051, Pn676 e PeIII due Sol(Do) Sm, Do(Fa) M, Do(Fa) Sm, Do(Fa)
 M e Do(Fa) Sm
 mis. 4 T: Fn27 e Pn676 (nella seconda volta) Do(Fa) Sm punt. e Si(Mi) Cr in epitrita
 mis. 5 T: Pn676 (nella prima volta) Re M in luogo di La Sm e Sol Sm
 mis. 6 T: Fn27 e Lbl3051 corona sul secondo Sol M; Fn27, Lbl3051 e PeIII Sol Br nella
 seconda volta; Pn676 Do Sb nella seconda volta
 mis. 7 T: Lbl3051 La M in luogo del Fa M
 mis. 10 T: Fn27 Re Sm punt. e Mi Cr in luogo di Re Sm e Mi Sm; Pn676 due La Sm in
 luogo di Re Sm e Mi Sm
 mis. 12 T: Fn27 Do Br; Pn676 Fa Sb
 mis. 14 T: Pn676 Mi M punt. in luogo di Si M e Si Sm
 mis. 15 T: Lbl3051 il secondo Do M in leg. (Sm)
 mis. 16 T: Lbl3051 il primo Do Sm da leg. (Sm); PeIII Si Sm punt., La Scr e Sol Scr in
 luogo di Si Sm, La Cr e Sol Cr
 mis. 17 T: Pn676 Re M in luogo di La Sm e Sol Sm
 mis. 18 T: Lbl3051 Sol Br; Pn676 Do Sb
 mis. 22 T: Lbl3051 Re Sm punt. e Mi Cr in luogo di Re Sm e Mi Sm; Pn676 due La Sm in
 luogo di Re Sm e Mi Sm
 mis. 24 T: Pn676 Fa Br.
- mis. 3 B: Lbl3051 il secondo Re M in leg. (Sm) nella seconda volta
 mis. 4 B: Lbl3051 Re Sm da leg. (M) nella seconda volta
 mis. 5 B: Pn676 Sol Sm, Fa Sm e Sol M
 mis. 6 B: Fn27 e Lbl3051 corona sul secondo Sol M; Fn27, Lbl3051 e PeIII Sol Br
 nella seconda volta; Pn676 Do Sb nella seconda volta
 mis. 7 B: Pn676 e PeIII p di Sm, Si(Mi) Cr e Do(Fa) Cr in luogo di Si Sm e Do Sm
 mis. 8 B: PeIII e Pn676 Re(Sol) Sm punt. e Do(Fa) Cr in epitrita
 mis. 9 B: Pn676 Do Sb
 mis. 10 B: Pn676 Re M e Si M; Fn27 due Fa Sm in luogo del Fa M
 mis. 11 B: Pn676 Do Sb
 mis. 12 B: Fn27 Sol Br; Pn676 Fa Sb con corona
 miss. 15 B: Pn676 Fa1 Sb
 mis. 17 B: Pn676 Sol Sm, Fa Sm e Sol M
 mis. 18 B: Lbl3051 Sol Br; Pn676 Do Sb; PeIII corona sul secondo Sol M
 mis. 19 B: Pn676 e PeIII p di Sm, Si(Mi) Cr e Do(Fa) Cr in luogo di Si Sm e Do Sm
 mis. 20 B: PeIII e Pn676 Re(Sol) Sm punt. e Do(Fa) Cr in epitrita
 mis. 21 B: Pn676 Do Sb
 mis. 22 B: Pn676 Re M e Si M
 mis. 23 B: Pn676 Do Sb
 mis. 24 B: Pn676 Fa1 Br.

33. Lo dimostra el mio colore

Barzelletta, testimoni collazionati: Fn230.

Fn230, che presenta il Sib in chiave, prosegue dopo la fine di Fc2441 riprendendo dalla mis. 7 per terminare probabilmente alla mis. 14, cosa che in Fc2441 è segnalata dalla sola ripresa del testo.

- | | |
|------------|---|
| mis. 1 C: | Fn230 La M in leg. (Sm) |
| mis. 2 C: | Fn230 La Sm da leg. (M), b sul Si Sm e sul Si Cr |
| mis. 5 C: | Fn230 due Sol Sm in luogo del Sol M |
| mis. 7 C: | Fn230 La M in leg. (Sm) |
| mis. 8 C: | Fn230 La Sm da leg. (Sm) |
| mis. 11 C: | lezione emendata, Fc2441: Sol Sm; Fn230: Sol Sm e Fa Sm in luogo di Fa Sm e Sol Sm; |
| mis. 12 C: | Fn230 Sol M in luogo di Sol Sm e p di Sm |
| mis. 16 C: | Fn230 Sol Sm punt. e Fa Cr non in epitrita. |
| mis. 1 A: | Fn230 Fa M in leg. (Sm) |
| mis. 2 A: | Fn230 Fa Sm da leg. (M). |
| mis. 1 T: | Fn230 b sul Si Sm |
| mis. 5 T: | Fn230 b sul primo Si Sm, La Sm in luogo del secondo Si Sm |
| mis. 7 T: | Fn230 b sul Si Sm |
| mis. 19 T: | Fn230 b sul Si M |
| mis. 24 T: | Fn230 b sul Si M. |
| mis. 24 B: | Fn230 Re M in luogo di Re Sm e Do Sm |
| mis. 25 B: | lezione di Fn230; Fc2441 Re Sb punt. |

34. O mia ciecha e dura sorte

Barzelletta, testimoni collazionati: Fn230, BosI e PeI.

Fc2441 manca nell'*Altus* di una Sm alla mis. 15 (prima del Re Sm punt.), di una Sm e di una M (prima del La M alla mis. 19) e, nelle parti di *Cantus* e *Tenor*, di una M alla mis. 33, che è stata corretta rifacendosi alla simile mis. 12. Fn230 riporta, nel *Cantus*, una Sb in più prima del Re Br delle miss. 20-21 e manca di una M nella mis. 33. BosI riporta la parte di *Cantus* in notazione musicale e le parti di *Tenor* e *Bassus* intavolate per liuto; la parte di *Altus* risulta intavolata solo per le prime dodici miss. e mancante nelle altre. PeI indica un segno di divisione tra le miss. 29 e 30, subito dopo il segno di ritornello; il testo è stato posto sotto la musica seguendo le indicazioni di quest'ultimo testimone in quanto Fc2441 non segue correttamente la struttura dei ritornelli.

- | | |
|-----------|---|
| mis. 1 C: | BosI e PeI p di Sm, Re M e Re Sm |
| mis. 5 C: | Fn230 Sol Sm punt. e Sol Cr in epitrita |
| mis. 8 C: | PeI Mi Sb |

- mis. 9 C: Fn230 Fa Sm punt. e Fa Cr in epitrita
 mis. 12 C: PeI Do Sb; BosI d sul Do M
 mis. 14 C: PeI due Mi Sm in luogo del Mi M; BosI Sol M in luogo di p di Sm e Sol Sm in leg. (Sm)
 mis. 15 C: BosI p di Sm in luogo del Sol Sm da leg. (Sm)
 mis. 19 C: PeI Do M in luogo di Do Sm e Re Sm
 mis. 22 C: Fn230, BosI e PeI p di Sm e La M in luogo di La M punt.
 mis. 30 C: Fn230 Fa Sm punt. e Fa Cr in epitrita
 mis. 33 C: lezione emendata; Fc2441 e Fn230: Do M; PeI Do Sb; BosI d sul Do M
 mis. 34 C: Fn230 due Mi M; PeI p di Sm e Mi M in luogo del Mi M punt.
 mis. 35 C: Fn230 Mi Sb
 mis. 36 C: Fn230 p di Sm e Mi Sm in luogo dei due Mi Sm; PeI Mi M e due Mi Sm
 mis. 37 C: PeI due Mi Sm in luogo del Mi M.
- mis. 1 A: BosI d sul Fa Sm
 mis. 2 A: PeI La M in leg. (Sm)
 mis. 3 A: PeI La Sm da leg. (M); Fn230 La M in luogo dei due La Sm; BosI due La Sm in luogo del La M
 mis. 4 A: PeI due La M
 mis. 5 A: Fn230 Do Sm punt. e Do Cr in epitrita; BosI Do Sm e due Do Cr in luogo di Do Sm punt. e Do Cr
 mis. 6 A: BosI Do Cr, Si Cr, Do Cr, Re Cr, Do Sm e Do Sm
 mis. 7 A: BosI due La M
 mis. 8 A: BosI due La M; PeI La Sb
 mis. 9 A: Fn230 La Sm punt. e La Cr in epitrita; BosI La Sm e due La Cr in luogo di La Sm punt. e La Cr
 mis. 11 A: BosI due Sol M
 mis. 12 A: BosI due Mi M; PeI Mi Sb
 mis. 15 A: lezione di PeI; Fc2441: Re M, Re Sm in leg. (Cr), Fn230: Re M punt. e Re Sm in leg. (Cr)
 mis. 18 A: lezione di Fn230 e PeI; Fc2441: Re Sm da leg. (Sm)
 mis. 22 A: PeI Mi Sm punt. e Re Cr non in epitrita
 mis. 23 A: Fn230 Re3 M in luogo di p di Sm e Sol Sm
 mis. 24 A: Fn230 p di Sm e La Sm in luogo di Mi Sm, Fa Cr e Sol Cr
 mis. 26 A: Fn230 Re M in leg. (Sm) in luogo del Mi M
 mis. 27 A: Fn230 Re Sm da leg. (M) in luogo del Mi Sm
 mis. 30 A: Fn230 Re Sm punt. e Re Cr in epitrita
 mis. 33 A: Fn230 Mi M
 mis. 37 A: Fn230 La M in leg. (Sm)
 mis. 38 A: Fn230 La Sm da leg. (M).
- mis. 3 T: BosI d sul Do Sc; Fn230 Do M in luogo dei due Do Sm
 mis. 5 T: Fn230 Mi Sm punt. e Mi Cr in epitrita; BosI Mi Sm e due Mi Cr in luogo di Mi Sm punt. e Mi Cr
 mis. 7 T: BosI Re M, Re Cr, Do Cr, Re Cr, Si Cr
 mis. 8 T: BosI d sul Do M e Do M in luogo di p di M
 mis. 9 T: Fn230 Re Sm punt. e Re Cr in epitrita; BosI Re Sm e due Re Cr in luogo di Re Sm punt. e Re Cr
 mis. 10 T: BosI Re Cr, Do Cr, Re Cr, Mi Cr, Re Cr, Do Cr, Si Cr, La Cr
 mis. 12 T: BosI due La M
 mis. 16 T: Fn230 Re Sm punt. e Do Cr in epitrita; BosI Re Sm punt., Do Cr e Si M
 mis. 17 T: BosI Sol M punt. in luogo di Sol Cr da leg. (Sm), Fa Cr e Mi M; Fn230 Sol Sm non in leg. (Sm)
 mis. 18 T: Fn230 Sol Sm, Fa Sm e Sol M
 mis. 19 T: BosI Mi Sm punt. e Re Cr in luogo del primo Mi M

- mis. 25 T: BosI 2 bicordi Re2-Re3 M
 mis. 27 T: BosI e PeI Re Sm punt. e Do Cr non in epitrita
 mis. 29 T: Fn230 La Sb
 mis. 30 T: Fn230 La Sm punt. e La Cr epitrita; BosI La Sm e due La Cr in luogo di La Sm punt. e La Cr
 mis. 32 T: BosI Sol M, Sol Sm e Fa Sm
 mis. 33 T: lezione emendata; Fc2441: e Fn230: La M; BosI Mi M in luogo del La M
 mis. 34 T: BosI d sul Sol Sm
 mis. 36 T: BosI d sul Sol Sm
 mis. 37 T: BosI d sul Do M
 mis. 38 T: BosI d sul Do Sm
 miss. 39-40 T: BosI bicordo La-Do d Br.
- mis. 4 B: BosI Re M in luogo della p di M
 mis. 5 B: Fn230 Do Sm punt. e Do Cr in epitrita; BosI Do Sm e due Do Cr in luogo di Do Sm punt. e Do Cr
 mis. 7 B: BosI due Re Sm e Re M
 mis. 8 B: BosI La M in luogo della p di M
 mis. 9 B: Fn230 Re Sm punt. e Re Cr in epitrita; BosI Re Sm e due Re Cr in luogo di Re Sm punt. e Re Cr
 mis. 12 B: BosI La M in luogo di p di M
 mis. 14 B: BosI Do Cr, Si Cr, Do Cr, Re Cr, Mi Cr, Re Cr, Mi Cr e Do d Cr
 mis. 16 B: Fn230 Sol Sm punt. e Fa Cr in epitrita; BosI Sol Cr, La Cr, Sol, Cr e Fa Cr in luogo di Sol Sm punt. e Fa Cr
 mis. 17 B: BosI Mi Cr, Fa Cr e Mi Cr in luogo del Mi Sm punt.
 mis. 18 B: BosI due La Sm in luogo del La M
 miss. 20-21 B: Fn230 bicordo Re-La Br
 mis. 25 B: Fn230 La Sb in luogo dei due La M
 mis. 30 B: Fn230 Re Sm punt. e Re Cr in epitrita; BosI Re Sm e due Re Cr in luogo di Re Sm punt. e Re Cr
 mis. 33 B: Fn230 La M
 mis. 35 B: BosI due La M.

35. Guarda dona el mio tormento

Barzelletta, testimoni collazionati: Lbl3051, Mp1335 e PeII.

Il copista di Fc2441 salta una sezione nella parte di *Cantus*, precisamente le miss. 11-14, che sono state reintegrate sulla base della versione dei tre testimoni concordanti, i quali, inoltre, proseguono dalla misura 30 ripetendo la prima sezione (miss. 1-7,1), mentre Fc2441 utilizza per la ripetizione l'indicazione *ut supra*. Fc2441 manca della prima M nella misura 28 dell'*Altus*; Mp1335 manca del Do M nella misura 29 dell'*Altus*.

- miss. 4-5 C: Lbl3051, Mp1335 e PeII La Sm in leg. (Cr) e Sol Cr non in epitrita
 miss. 5-6 C: Lbl3051, Mp1335 e PeII Re Sm in leg. (Cr) e Mi Cr non in epitrita
 mis. 7 C: Lbl3051 corona sul secondo Fa M; Lbl3051 e Mp1335 nella seconda volta Fa Br; PeII nella seconda volta Fa Sb
 mis. 8 C: Mp1335 e PeII Do Sm punt. e Si Cr non in epitrita
 mis. 9 C: Mp1335 e PeII Sol Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
 mis. 12 C: Mp1335 e PeII Mi Sm punt. e Re Cr non in epitrita

- mis. 14 C: lezione di Mp1335, Lbl3051 e PeII; Fc2441: Do M, p di Sm e Fa Sm in leg. (Sm)
 mis. 15 C: lezione di Mp1335, Lbl3051 e PeII; Fc2441: Fa Sm da leg. (Sm), Mi Cr, Re Cr, Mi Sm e Fa Sm
- mis. 16 C: lezione di Mp1335, Lbl3051 e PeII; Fc2441: Fa Sb in leg. (Br)
 miss. 17-18 C: lezione di Mp1335, Lbl3051 e PeII; Fc2441: Fa Br da leg. (Sb) ed in leg. (Sb)
 mis. 19 C: lezione di Mp1335, Lbl3051 e PeII; Fc2441: Do Sb da leg. ed in leg. (Br)
 miss. 20-1 C: Lbl3051 Fa Lg; Mp1335 e PeII due Fa M
 mis. 22 C: Lbl3051 Mi M punt. e Fa Sm; Mp1335 e PeII Mi Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
 mis. 24 C: Lbl3051, Mp1335 e PeII Si Sm punt. e La Cr non in epitrita
 mis. 25 C: PeII La Sb senza corona
 mis. 28 C: Lbl3051, Mp1335 e PeII Si Sm punt. e La Cr non in epitrita
 mis. 30 C: Lbl3051, Mp1335 e PeII due Fa M.
- mis. 5 A: Lbl3051 Sol Sm in luogo del Fa Sm
 mis. 7 A: Lbl3051, Mp1335 e PeII due La M (il secondo con corona); Lbl3051 e Mp1335 nella seconda volta La Br; PeII nella seconda volta La Sb
- mis. 9 A: Lbl3051, Mp1335 e PeII Do M e Do Sm in luogo di Do Sm e Do M
 mis. 13 A: Lbl3051 Fa Sm in luogo del Sol Sm
 mis. 18 A: Mp1335 e PeII Sol Sm punt., La Cr e Si M
 miss. 20-1 A: Lbl3051 La Lg; Mp1335 e PeII due La M
 mis. 25 A: PeII Do Sb senza corona
 mis. 28 A: lezione di Lbl3051, Mp1335 e PeII; Fc2441: Mib Sm e Re Sm
 mis. 29 A: Mp1335 Do Sm e Si Sm
 mis. 30 A: Mp1335 due Do M.
- miss. 4-5 T: Lbl3051, Mp1335 e PeII Fa Sm in leg. (Cr) e Mi Cr non in epitrita
 miss. 5-6 T: Lbl3051, Mp1335 e PeII Si Sm in leg. (Cr) e La Cr non in epitrita
 mis. 7 T: Lbl3051 corona sul secondo Fa M, nella seconda volta Fa Sb e Fa Br; Mp1335 nella seconda volta Fa Br; PeII nella seconda volta Fa Sb
- mis. 9 T: Mp1335 e PeII Mi Sm punt. e Re Cr non in epitrita
 mis. 12 T: Mp1335 e PeII Do Sm punt. e Si Cr non in epitrita
 mis. 16 T: Mp1335 e PeII Do Sm punt. e Si Cr non in epitrita
 mis. 18 T: PeII due Do Sm in luogo del Do M
 miss. 20-1 T: Lbl3051 Fa Lg; Mp1335 e PeII due Fa M
 mis. 22 T: Lbl3051, Mp1335 e PeII Do Sm punt. e Re Cr non in epitrita
 mis. 24 T: Lbl3051, Mp1335 e PeII Re Sm punt. e Do Cr non in epitrita
 mis. 25 T: PeII Fa Sb senza corona
 mis. 28 T: Mp1335 e PeII Re Sm punt. e Do Cr non in epitrita
 mis. 30 T: PeII due Fa M.
- mis. 7 B: Lbl3051 corona sul secondo Fa M; Lbl3051 nella seconda volta Fa Br; Mp1335 nella seconda volta bicordo Fa1-Fa2 Br; PeII nella seconda volta Fa Sb
 miss. 20-1 B: Lbl3051 Fa Lg; Mp1335 e PeII due Fa M
 mis. 25 B: PeII Fa Sb senza corona.

36. L'amor dona ch'io ti porto

Barzelletta, testimoni collazionati: Mp1335, Pn676 e PeVII.

Fc2441 presenta il si bemolle in tutte le chiavi eccetto che nel *Cantus* ove è stato reintegrato. Pn676 non riporta il si bemolle in chiave e manca di una M alla mis. 16

del *Cantus*. Anche PeVII non ha il si bemolle in chiave, ma lo prevede nel corso della composizione.

- mis. 8 C: Pn676 Si Sm senza b
 mis. 12 C: Pn676 Fa Sb
 mis. 14 C: Pn676 due La Sm in luogo del La M
 mis. 15 C: Pn676 La Sb
 mis. 16 C: Pn676 Sol Sm punt. e Fa Cr in epitrita
 miss. 18-19 C: Mp1335 e PeVII Si Sm in leg. (Cr) e La Cr non in epitrita; Pn676 Si Sm in leg. con il seg. (Cr) senza b.
- mis. 3 A: PeVII Do Sb
 mis. 5 A: Pn676 Si Sm senza b
 mis. 6 A: PeVII La Sb
 miss. 9-10 A: Pn676 Sol M in leg. (Sm)
 mis. 11 A: Pn676 e PeVII Si Sm senza b
 mis. 12 A: Mp1335 e Pn676 due La M
 mis. 15 A: PeVII Do Sb
 mis. 17 A: Pn676 Si Sm senza b
 mis. 18 A: Pn676 Si M senza b
 miss. 19-20 A: PeVII Do M non in leg. (Sm).
- mis. 2 T: Pn676 e PeVII Si M senza b in luogo dei due Si Sm
 mis. 3 T: PeVII La Sb
 mis. 4 T: Pn676 e PeVII Si M senza b
 mis. 6 T: PeVII Fa Sb
 mis. 8 T: Pn676 e PeVII senza b sui due Si Sm
 mis. 9 T: PeVII Do Sb
 mis. 10 T: Pn676 e PeVII senza b sul primo Si Sm; Pn676 Si b Sm punt. e La Cr in luogo di La Sm e Si Sm
 mis. 12 T: PeVII Fa Sb
 mis. 13 T: Pn676 e PeVII senza b sul Si Cr
 mis. 14 T: Mp1335, Pn676 e PeVII Si M senza b in luogo dei due Si Sm
 mis. 15 T: PeVII La Sb
 mis. 16 T: Pn676 e PeVII senza b sul Si M
 mis. 20 T: PeVII B sul Si Sm punt.
- mis. 2 B: Mp1335 due Mi Sm in luogo del Mi M
 mis. 3 B: PeVII La Sb
 mis. 6 B: PeVII Fa2 Sb
 mis. 8 B: Mp1335, Pn676 e PeVII Sol Sm, Fa Sm e Re M
 mis. 10 B: Pn676 Si Sm in leg. (Cr) senza b
 mis. 12 B: Mp1335 due Fa M; PeVII Fa2 Sb
 mis. 14 B: Mp1335 due Mi Sm in luogo del Mi M
 mis. 15 B: PeVII La Sb
 mis. 20 B: Pn676 Si M senza b
 miss. 22-23 B: Mp1335 bicordo Fa1-Fa2 Br; PeVII Do3 Br.

38. Ognora piú mi piace

Ballata antica, *unicum*.

La parte di *Altus* presenta una M in più alla mis. 22; nella parte di *Bassus*, alla misura 19, si è reso necessario un intervento per eliminare le ottave con il *Cantus*.

mis. 18 A: lezione emendata; Fc2441: La Sm in luogo del primo Sol Sm
mis. 19 A: lezione emendata; Fc2441: La Sm in luogo del Sol Sm
mis. 22 A: lezione emendata; Fc2441: Mi Sm, Mi M, Sol M e Fa Sm.

mis. 19 B: lezione emendata; Fc2441: Do Cr in luogo del La Cr.

39. Tu te lamenti a torto

Oda, testimone collazionato: PeI.

PeI termina con una Sb ed inoltre non presenta la doppia stanghetta finale, intendendo che si riprende subito l'intera musica per l'intonazione delle altre stanze.

mis. 8 C: PeI Re M in luogo del Re Br.
mis. 1 A: PeI La Cr e Si Cr in luogo del terzo La Sm
mis. 2 A: PeI Do4 Cr, Do3 Cr e Re Sm in luogo di p di Cr, Mi Sm e Re Cr
mis. 3 A: PeI La M, La Sm, La Cr e Si Cr
mis. 4 A: PeI Do4 Cr, Do3 Cr e Re Sm in luogo di p di Cr, Mi Sm e Re Cr
mis. 5 A: PeI Fa3 Sm, due Fa4 Sm, Mi Cr e Re Cr
mis. 6 A: Lezione di PeI; Fc2441: Mi Cr, Re Cr, Mi Cr, Re Cr, Mi Cr, Fa Cr, Sol Cr, Fa Cr
mis. 7 A: PeI Do4 Cr, Do3 Cr, Re Sm, Mi Sm, Fa Cr, Sol Cr e La M
mis. 8 A: PeI Fa M in luogo del Fa Br.

mis. 3 T: PeI Mi M in luogo di p di Sm e Mi Sm
mis. 5 T: PeI Do M in luogo di p di Sm e Do Sm
mis. 6 T: PeI due Do Sm in luogo del Do M
mis. 8 T: PeI Re M in luogo del Re Br.

mis. 3 B: PeI La M in luogo di p di Sm e La Sm
mis. 7 B: PeI La Sb in luogo dei due La M
mis. 8 B: PeI La M in luogo del La Br.

42. Io non so tenir nel cuore

Barzioletta, *unicum*.

Si noti nella misura 40 la presenza di un accordo di quarta e sesta sulla parte di *Tenor*. Fc2441 manca di una Sm alla mis. 43 del *Cantus*.

mis. 32 C: lezione emendata; Fc2441: Sol Sm e La M
mis. 43 C: lezione emendata; Fc2441: La Sm, Do Cr punt., Re Sc, Do Cr, Si Cr e La Cr.
mis. 32 T: lezione emendata; Fc2441: Si M.

43. Chi non sa vada ad imparare

Oda, *unicum*.

mis. 11 C: lezione emendata; Fc2441: Re M, p di Sm, due Re Sm e Do Sm

44. Ad ognor cerco colei

Barzelletta, *unicum*.

Fc2441 manca di una M alla mis. 24 dell'*Altus*

mis. 24 A: lezione emendata; Fc2441: Do M.

45. Che l'aria mai creduto

Oda, testimoni collazionati: BosI e PeIX.

BosI riporta la parte di *Cantus* in notazione musicale e le parti di *Tenor* e *Bassus* intavolate per liuto; manca di conseguenza la parte di *Altus*. La lunga finale dei tre testimoni è stata sdoppiata in due brevi separate in modo da poter svolgere correttamente l'ultimo verso della stanza; risulta perciò aggiunta la mis. 9.

- mis. 2 C: BosI e PeIX Si M in luogo dei due Si Sm
mis. 3 C: BosI e PeIX Si Sm in luogo della p di Sm
mis. 4 C: BosI e PeIX Mi M in luogo dei due Mi Sm
mis. 5 C: PeIX due Mi Sm in luogo di p di Sm, Mi Cr e Fa Cr
mis. 6 C: BosI e PeIX Mi M in luogo dei due Mi Sm
mis. 7 C: lezione emendata; Fc2441 La Sm in leg. (Sm) in luogo del La Sm; PeIX Mi Sm punt., Fa Cr, e due Sol Sm; BosI Mi Sm punt., Fa Cr, Sol M
mis. 8 C: lezione di PeIX e BosI; Fc2441: La Sm da leg. (Sm) in luogo del La Sm
mis. 9 C: BosI Fa Br.
- mis. 2 A: PeIX due La⁴ Sm e Re M
mis. 3 A: PeIX quattro Sol⁴ Sm
mis. 4 A: PeIX Fa⁴ Cr, Re Cr, Mi Cr, Fa Cr e Sol M
mis. 5 A: PeIX due Sol⁴ Sm e due Do Sm
mis. 6 A: PeIX Do Sm, La Cr, Si Cr e Sol M
mis. 7 A: PeIX Sol M, due Do Sm
mis. 8 A: PeIX p di Sm in luogo del Fa Sm.
- mis. 1 T: BosI d sul Fa Cr; PeIX Sol Sm punt. e Fa Cr in luogo di Sol Sm e Fa Sm
mis. 2 T: BosI d sul Fa Sm; PeIX Sol M in luogo dei due Sol Sm
mis. 3 T: PeIX Re Sm in luogo della p di Sm
mis. 4 T: BosI e PeIX due Do Sm e Do M
mis. 5 T: BosI e PeIX due Do Sm, Mi Sm e Fa Sm
mis. 6 T: BosI e PeIX Mi Sm, Re Sm e Do M
mis. 7 T: BosI e PeIX Do Sm punt., Re Cr, Mi Sm punt. e Re Cr

mis.	8 T:	BosI Do Cr, Re Cr, La Cr, Dod Cr e Re Sb; PeIX Do Cr, Re Sm, Do Cr e Fa Sb
mis.	9 T:	BosI Re Br.
mis.	1 B:	lezione di PeIX; Fc2441 Fa Cr; PeIX Sol Sm in luogo del Re Sm; BosI p di Sm, Sol Cr, Re Cr e Sol M
mis.	2 B:	BosI e PeIX Sol M in luogo dei due Sol Sm
mis.	3 B:	BosI e PeIX Sol Sm in luogo della p di Sm
mis.	4 B:	BosI e PeIX Do M in luogo dei due Do Sm
mis.	5 B:	BosI e PeIX tre Do Sm e Fa Sm
mis.	6 B:	BosI e PeIX Do Sm, Re Cr, Si Cr (BosI con b) e Do M
mis.	7 B:	PeIX quattro Do Sm; BosI Do M e due Do Sm
mis.	8 B:	PeIX e BosI Fa Sm, Mi Sm e Re Sb
mis.	9 B:	BosI Re Br.

46. Sempre harò quel dolce foco

Barzelletta, testimoni collazionati: PeIX.

In Fc2441 manca una M (p) alla mis. 23 dopo il Re M (*Bassus*), una M, nelle voci di *Cantus* e *Bassus*, alla mis. 31, dopo rispettivamente il Mi M ed il La M e la seconda M in tutte le parti, ad eccezione del *Bassus*, nella mis. 35; inoltre la sola parte del *Bassus* prosegue riprendendo le miss. 9-14,1. PeIX prosegue invece in tutte le parti riprendendo le misure 9-19.

mis.	2 C:	PeIX Sol Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
mis.	5 C:	PeIX Mi Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
mis.	6 C:	PeIX La Sm punt. e Sol Cr non in epitrita
mis.	9 C:	PeIX Do Sm punt. e Re Cr non in epitrita
mis.	10 C:	PeIX Fa Sm punt. e Mi Cr non in epitrita
mis.	24 C:	PeIX Fa Sm punt. e Mi Cr non in epitrita
mis.	28 C:	PeIX Mi Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
mis.	29 C:	PeIX La Sm punt. e Sol Cr non in epitrita
mis.	31 C:	lezione di PeIX; Fc2441: Mi M
mis.	35 C:	lezione di PeIX; Fc2441: Re M.
mis.	3 A:	lezione di PeIX; Fc2441: Sol Sm in luogo del La Sm
mis.	5 A:	PeIX Sol M in luogo di Sol Sm punt., La Scr e Si Scr
mis.	21 A:	PeIX Re Sm punt. e Do Cr in luogo del Re M
mis.	22 A:	PeIX Si Sm, La Sm e La M
mis.	25 A:	PeIX Mi Sm, La Sm punt., Si Cr e Do Sm
mis.	26 A:	PeIX Si Sm, La Sm e Si M
mis.	27 A:	PeIX La Sm, Sol Cr, Fa Cr e Mi M con corona
mis.	28 A:	PeIX Sol M, Do Cr, Re Cr e Mi Sm
mis.	29 A:	PeIX La M e Mi M
mis.	33 A:	PeIX Re Sm punt. e Do Cr in luogo del Re M
mis.	34 A:	PeIX Si Sm, La Sm, La M
mis.	35 A:	lezione di PeIX; Fc2441: La M.
mis.	5 T:	PeIX Do Sm punt. e Re Cr non in epitrita
mis.	8 T:	PeIX d sul Do M
mis.	16 T:	PeIX Sol Sm punt. e Fa Cr non in epitrita

- mis. 28 T: PeIX Do Sm punt. e Re Cr non in epitrita
 mis. 29 T: PeIX d sul Do M
 mis. 35 T: lezione di PeIX; Fc2441: Re M.
- mis. 11 B: PeIX b sul Si Sm (in Fc2441 solo nella seconda volta)
 mis. 16 B: PeIX b sul Si Sm
 mis. 20 B: PeIX Sol M in luogo del La M
 mis. 23 B: lezione di PeIX; Fc2441: Re M
 mis. 26 B: PeIX Mi Sb
 mis. 33 B: PeIX Re Sb.

48. Voler voi per mia signora

Barzelletta, *unicum*.

La parte di *Altus* manca di una M alla mis. 26.

- mis. 26 A: lezione emendata; Fc2441: p di M.

49. O partito, o caxo strano

Barzelletta, *unicum*.

La versione trädita da Fc2441 mostra un errore nei segni di divisione (doppia barra) e ripetizione, che, in base alla consueta divisione strofica di tutte le altre barzelletta del testimone, vanno invertiti; abbiamo perciò posto il segno di ripetizione tra le miss. 9 e 10, ove indica la ripetizione dei piedi, e la doppia barra verticale tra le miss. 16 e 17, prima del refrain.

50. Per tuo amor in tanta sorte

Barzelletta, *unicum*.

Le parti di *Cantus*, *Tenor* e *Bassus* risultano mancanti di una M alla mis. 15. L'emendamento è avvenuto prendendo ad esempio la precedente e simile mis. 12.

- mis. 15 C: lezione emendata; Fc2441: Fa Sm e Sol Sm.
 mis. 15 T: lezione emendata; Fc2441: La M.
 mis. 15 B: lezione emendata; Fc2441: due Re Sm.

51. Fami pur una bona ciera

Barzelletta, testimoni collazionati: Lbl3051 e PeIV.

Fc2441 risulta mancante di una M alla mis. 20 del *Cantus* (dopo il La M), che è stata reintegrata seguendo gli altri due testimoni (Lbl3051 presenta però un punto dopo la M: un errore o un punctus divisionis).

- mis. 2 C: Lbl3051 e PeIV Re Sm, La Sm punt., Sol Cr e Fa Sm
 mis. 13 C: Lbl3051 Fa Sm punt. e Sol Cr in epitrita
 mis. 14 C: Lbl3051 e PeIV Re Sm, La Sm punt., Sol Cr e Fa Sm
 mis. 18 C: Lbl3051 e PeIV La Sm, Do M, Si Cr e La Cr
 mis. 19 C: Lbl3051 e PeIV Si Sm in luogo di Do Cr e Si Cr
 mis. 20 C: lezione di Lbl3051 e PeIV; Fc2441: La M.
- mis. 5 A: PeIV Do Sm punt. e Re Cr in epitrita; Lbl3051 e PeIV Mi M in luogo dei due Mi Sm
 mis. 7 A: Lbl3051 due Sol Sm in luogo del Sol M
 mis. 9 A: Lbl3051 Do M in luogo del secondo Sol M
 mis. 10 A: Lbl3051 Si Sm, La Sm, Sol M; PeIV Sol Sm in leg. (Sm)
 mis. 11 A: PeIV Sol Sm da leg. (Sm) e Sol Sm in luogo del Sol M
 mis. 15 A: Lbl3051 due La Sm in luogo del secondo La M
 mis. 16 A: Lbl3051 La M in luogo dei due La Sm
 mis. 21 A: Lbl3051 p di Sm, Fa Sm, Sol Sm e La Sm in leg. (Sm).
- mis. 8 T: Lbl3051 La M e Si M
 mis. 9 T: Lbl3051 due Do M
 mis. 12 T: Lbl3051 Re Sm punt., Mi Cr, Fa Cr, Sol Cr, La Cr e Si Cr
 mis. 18 T: Lbl3051 La Sm punt. e Si Cr in epitrita
 mis. 20 T: Lbl3051 e PeIV Do Sm punt. e Si Cr in epitrita.
- mis. 1 B: PeIV Re Sm punt. e Mi Cr in epitrita
 mis. 3 B: PeIV La Sb
 mis. 4 B: Lbl3051 Do Sm non in leg. (Sm)
 mis. 5 B: Lbl3051 Do Sm non da leg. (Sm)
 mis. 6 B: PeIV La Sb
 miss. 8-9 B: PeIV Fa M e Mi M in *ligatura*
 miss. 10-11 B: PeIV Do M punt. e Si Sm in epitrita
 mis. 12 B: PeIV La Sb
 mis. 13 B: PeIV Re Sm punt. e Mi Cr in epitrita
 mis. 15 B: PeIV La Sb
 mis. 18 B: Lbl3051 La1 M e La2 M; PeIV La1 M e La2 M in *ligatura*
 mis. 20 B: Lbl3051 Fa M, La Sm punt. e Sol Cr in epitrita
 mis. 21 B: Lbl3051 Fa Cr, Mi Cr, La Sm punt. e Sol. Cr non in epitrita, Fa Cr e Mi Cr
 mis. 22 B: Lbl3051 Re M punt. e Do Sm; PeIV Re M punt. e Do Sm in epitrita.

52. Mille volte al mio dispecto

Barzioletta, *unicum*.

L'*Altus* presenta valori sovrabbondanti corrispondenti ad una minima alla mis. 21, tali valori sono stati eliminati.

- mis. 21 A: lezione emendata; Fc2441: p di Sm, Fa Sm, Sol Sm, Re Sm punt., Do Cr e Si Sm.

53. Orsù così va 'l mondo

Oda, *unicum*

L'*Altus* presenta una semiminima in eccesso alla mis. 2, tale valore è stato eliminato.

mis. 2 A: lezione emendata; Fc2441: due La Sm etre Re Sm.

54. In te, domine, speravi

Barzulletta, testimoni collazionati: Bc18, Fn27, Fn337, Lbl3051, Mp1335, Pn676, SGs463, BosI e PeI.

Pn676 risulta sovrabbondante di una croma alla mis. 7 del *Bassus* avendo un Fa M in luogo del Fa Sm punt.; inoltre nella medesima voce si osserva un *signum congruentiae* sul Do Sb alla mis. 12 del basso, che, però, non si trova in corrispondenza con alcun altro *signum* presente nelle altre voci. BosI riporta la parte di *Cantus* in notazione musicale e le parti di *Tenor* e *Bassus* intavolate per liuto; manca di conseguenza la parte di *Altus* ad eccezione delle miss. 29 e 30, intavolate seguendo questa parte. SGs463 è limitato al solo *Cantus* e termina alla mis. 32, mancando di una M alla mis. 29 e delle intere miss. 30-32. BosIC e P, per un errore di stampa, mancano, alla mis. 18, di un Sol M nel *Tenor* e di un Do Sm nel *Bassus* e alla mis. 31 di un La Cr nel *Tenor*.

- mis. 2 C: Bc18, Lbl3051, Mp1335, Pn676, SGs463, BosI e PeI Si Sm punt. e La Cr non inepitrita
- mis. 6 C: Fn27, Mp1335, Pn676, SGs463, BosI e PeI Fa M, Fa Cr, Sol Cr, La Cr e Si Cr
- miss. 7-8 C: Fn27, Mp1335, Pn676, BosIS e W e PeI Do Sb punt. e Si M; BosIC e P Do Sb, Re M e Si M
- mis. 12 C: Fn27, Lbl3051, Pn676, SGs463 e PeI corona sul Mi Sb
- miss. 13-14 C: Fn27, Mp1335, Pn676, BosI e PeI Do Sb punt. in luogo dei tre Do M; SGs463 Do Sb, Do M e Si M
- mis. 23 C: Lbl3051 due Fa M
- mis. 25 C: Bc18, Lbl3051, Mp1335, Pn676, SGs463, BosI e PeI Si Sm punt. e La Cr non inepitrita
- mis. 27 C: Lbl3051 due Re M
- mis. 29 C: Bc18, Mp1335, Pn676, BosI e PeI Fa M senza corona
- mis. 30 C: Bc18, Fn27, Mp1335, BosI e PeI Fa Sb; Lbl3051 Fa Sb in leg. (Sb); Pn676 Fa Sb in leg. (M)
- mis. 31 C: Bc18 Fa Sb; Lbl3051 Fa Sb da leg. (Sb) ed in leg. (Sb); Pn676 Fa M da leg. (Sb) e Fa M in leg. (Sb)
- mis. 32 C: Bc18 Fa Sb in leg. (Sb); Fn27, Mp1335 e PeI Fa Sb; Lbl3051 Fa Sb da leg. (Sb) ed in leg. (Sb); Pn676 Fa Sb da leg. (M)
- mis. 33 C: Bc18 e Lbl3051 Fa Sb da leg. (Sb) ed in leg. (Br); Fn27, Mp1335, BosI e PeI Fa Sb in leg. (Br)
- miss. 34-35 C: Bc18 (senza corona), Fn27 (senza corona), Lbl3051 (senza corona), Mp1335 (senza corona) e PeI Fa Br da leg. (Sb); Pn676 Fa Br senza corona.

- mis. 2 A: Fn27, Mp1335, Pn676 e PeI Re Sm e Do Sm in luogo di Re M
 mis. 3 A: Bc18, Fn27, Lbl3051, Mp1335, Pn676 e PeI Do Sb
 miss. 7-8 A: Bc18, Fn27, Pn676 e PeI La M e Do M non in *ligatura*
 mis. 10 A: Fn27, Lbl3051, Mp1335 e Pn676 Do Sm in leg. (Sm)
 mis. 11 A: Fn27, Lbl3051, Mp1335 e Pn676 Do Sm da leg. (Sm)
 mis. 12 A: Fn27, Lbl3051, Pn676 e PeI corona sul Do Sb
 miss. 13-14 A: Bc18, Fn27, Lbl3051, Mp1335, Pn676 e PeI La M e Do M non in *ligatura*
 mis. 18 A: Lbl3051 e Pn676 Do Sm punt. e Si Cr in epitrita
 mis. 21 A: Pn676 Si Sm punt. e Do Cr in epitrita
 mis. 23 A: Fn27, Pn676 e PeI La Sm punt. e Si Cr in epitrita
 mis. 24 A: Fn27, Mp1335 e PeI Fa Sb
 mis. 25 A: Fn27, Lbl3051, Pn676 e PeI Fa Sm punt. e Mi Cr in epitrita
 mis. 26 A: Bc18, Fn27, Mp1335, Pn676 e PeI Do Sb
 mis. 29 A: Bc18 e Pn676 La M senza corona e p di M; Fn27, Mp1335 e PeI La Sm punt., Si Cr, Do Cr, Re Cr e Do Sm in leg. (Cr); BosI bicordo La-Do Sm punt., Si Cr, bicordo La-Do Cr, Re Cr e Do Sm
 mis. 30 A: Fn27, Mp1335 e PeI Do Cr da leg., Si Cr, Si M e La Sm; Lbl3051 Do Sb; BosI Si Sm, Do M e Re Sm
 mis. 31 A: Fn27, Mp1335 e PeI Si M e Re M
 mis. 32 A: Bc18 La Sb; Fn27, Mp1335 e PeI Do Sm, Si Sm e Do M; Pn676 La M, p di Sm e La Sm
 mis. 33 A: Bc18 Re Sb; Fn27, Mp1335 e PeI Si Sm, Re M, Do Cr e Si Cr; Pn676 Re M punt., Do Cr e Si Cr
 miss. 34-35 A: Bc18, Fn27, Pn676 e PeI Do Br senza corona.
- mis. 4 T: BosI Si M e Si Sm in luogo di Si M punt.
 mis. 6 T: Lbl3051 Fa M e Do M in *ligatura*
 mis. 7 T: Lbl3051 Fa Sm punt. e Sol Cr in epitrita; BosI Fa Sm e Fa Cr in luogo di Fa Sm punt.
- mis. 11 T: BosI due Fa M
 mis. 12 T: Fn27, Lbl3051 e PeI Sol Sb con corona
 mis. 13 T: Lbl3051 e Pn676 Fa Sm punt. e Sol Cr in epitrita
 mis. 16 T: BosI e PeI Do Sm da leg. (Sm), Si Sm e Do M
 miss. 17-8 T: Bc18 (in *ligatura*), Fn27, Lbl3051, Mp1335, Pn676 e PeI Fa Sb e Sol Sb; BosI due Fa M e due Sol M
- mis. 19 T: Pn676 Fa Sm punt. e Sol Cr in epitrita
 mis. 21 T: Pn676 Re Sm punt. e Do Cr in epitrita; BosI Re Sm e Do Cr in luogo di Re Sm punt.
- mis. 24 T: Bc18 Do Sb
 mis. 25 T: Lbl3051 e Pn676 Re Sm punt. e Do Cr in epitrita
 mis. 27 T: BosI Si M e Si Sm in luogo del Si M punt.
 mis. 29 T: Bc18 Fa Sb; Fn27 e PeI Fa M punt. e La Sm in leg. (Sm); Lbl3051 e Pn676 Fa M senza corona e p di M; Mp1335 Fa M e La M in leg. (Sm)
- mis. 30 T: Bc18 La Sb; Fn27, Mp1335 e PeI La Sm da leg. (Sm, M e Sm), Si Sm e Do M
 mis. 31 T: Fn27, Mp1335 e PeI Re Sm punt., Do Cr, Si Sm, La Cr, Sol Cr; BosI Re Cr, Do Cr, Si Sm, La Cr, Sol Cr e La Sm
- mis. 32 T: Fn27, Mp1335 e PeI La Sm, Si M e La Sm; BosI Do Sm, Si Sm, Do Sm e La Sm
 mis. 33 T: Fn27, Mp1335 e PeI Si Sm punt. e Do Cr, Re M; BosI Si Sm punt., Do Cr, Re Sm, Do Cr e Si Cr
- miss. 34-35 T: Fn27, Pn676 e PeI La Br senza corona; Mp1335 Do Br; BosI bicordo Do3-Fa3 Br.
- mis. 2 B: Pn676 Si Sb
 mis. 3 B: Lbl3051 Do M e Fa M in *ligatura*
 mis. 4 B: Fn337 e BosI due Si M

- miss. 5-6 B: Lbl3051 Do2 M e Do3 M in *ligatura*
 mis. 6 B: Fn27, Fn337, Mp1335 e Pn676 Do M e La M non in *ligatura*
 mis. 7 B: Bc18 e Lbl3051 Fa Sm punt. e Sol Cr in epitrita; BosI p di Sm, Fa Sm, Fa Cr, Sol Cr, La Cr e Si Cr
 mis. 11 B: BosI due Re M
 mis. 12 B: Lbl3051, Mp1335 e PeI Do Sb con corona
 mis. 17 B: BosI due Re M
 miss. 18-9 B: Fn337, Lbl3051 e Pn676 Do Sm punt. e Si Cr in epitrita; BosI Do2 Sm in luogo della p di Sm e p di Sm in luogo del Fa Sm
 mis. 20 B: Lbl3051 due Re Sm in luogo del Re M
 mis; 23 B: Lbl3051 e Pn676 Do Sm punt. e Si Cr in epitrita
 mis. 24 B: Fn27, Fn337, Mp1335, Pn676 e BosI Fa M, Fa Cr, Mi Cr, Re Cr e Do Cr
 mis. 25 B: Fn27, Mp1335, Pn676 e PeI Si Sb
 mis. 26 B: Bc18 Do Sb; Pn676 Mi Sm e Fa Sm in luogo del Fa M
 mis. 27 B: Lbl3051, Mp1335, Pn676 e PeI Si Sb
 mis. 29-30 B: Fn27 e PeI Fa M senza corona, Fa M in leg. con Sb; Fn337 Do3 Mp1335, p di M e due Fa2 M; Lbl3051 Fa M senza corona, p di M e due Fa2 M; Mp1335 Fa2 M senza corona, Fa M in leg. con Sb; Pn676 Fa M senza corona, p di M e Fa Sb; BosI quattro Fa2 M
 mis. 31 B: Fn27, Mp1335, Pn676, BosI e PeI Si Sb
 mis. 32 B: Fn27, Fn337, Mp1335, Pn676 e PeI Fa Sb; BosI due Do2 M
 mis. 33 B: Fn27, Fn337, Lbl3051, Mp1335, Pn676 e PeI Si Sb
 miss. 34-35 B: Fn27, Fn337, Pn676 e PeI Fa Br senza corona.

55. De le done quale è l'arte

Barzelletta (canto carnascialesco), *unicum*.

Nel *Tenor* manca l'indicazione numerica della proporzione. Fc2441 manca di una Sb alla mis. 10 dell'*Altus*, tale valore è stato reintegrato avvalendosi della simile mis. 8. La musica trādita da Fc2441 pare riferirsi alla sola ripresa, nel qual caso l'esecuzione completa della composizione risulterebbe non possibile.

- mis. 10 A: lezione emendata; Fc2441: Fa Sm, Sol Sm, La Sb e La M.

56. Viverò paziente e forte

Barzelletta, testimoni collazionati: Pn676, PeIII.

Pn676 manca di una Sm alla mis. 5 dell'*Altus*, prima del Do Sm.

- mis. 6 C: Pn676 Sol Sb
 miss. 7-8 C: Pn676 Si M in leg. (Sm)
 mis. 12 C: Pn676 Sol Sb.
 miss. 1-2 A: Pn676 Si M in leg. (Sm)
 mis. 3 A: Pn676 La Sb
 mis. 4 A: Pn676 Fa Sm, Mi Cr e Re Cr in luogo di Fa Sm punt. e Mi Cr; PeIII Fa Sm e Mi Sm in luogo di Fa Sm punt. e Mi Cr

mis. 6 A: Pn676 Re Sb
 miss. 7-8 A: Pn676 Sol M in leg. (Sm)
 mis. 9 A: Pn676 La Sb
 mis. 12 A: Pn676 Si Sb
 miss. 13-14 A: Pn676 Si M in leg. (Sm)
 mis. 15 A: Pn676 La Sb
 mis. 16 A: Pn676 e PeIII La Sm punt. e Si Cr in luogo di Si M
 mis. 17 A: PeIII due Re Sm in luogo del Re M
 mis. 18 A: PeIII Mi M in luogo del secondo Re M
 mis. 19 A: Pn676 e PeIII La Sm punt. e Si Cr in luogo del Si M
 mis. 20 A: PeIII due Do Sm in luogo del Do M
 miss. 21-22 A: Pn676 Do Br; PeIII Si Br.

mis. 6 T: Pn676 Sol Sb
 miss. 7-8 T: Pn676 Re M in leg. (Sm)
 mis. 9 T: Pn676 La Sb
 mis. 11 T: PeIII due La Sm in luogo del La M
 mis. 12 T: Pn676 Sol Sb
 mis. 17 T: PeIII due Sol Sm e due La Sm
 mis. 18 T: Pn676 e PeIII Si M e Do M
 mis. 20 T: PeIII due La Sm in luogo del La M
 miss. 21-22 T: lezione di PeIII; Fc2441 e Pn676: due Sol M.

mis. 3 B: Pn676 Re Sb
 mis. 4 B: Pn676 e PeIII Si Sm e Do Sm in luogo di Sm punt. e Do Cr
 mis. 6 B: Pn676 Sol Sb
 mis. 7 B: Pn676 due Sol Sm, Sol M in leg. (Sm); PeIII Sol M in luogo di Sol Sm punt. e La Cr
 mis. 8 B: Pn676 e PeIII Sol Sm da leg. (M), La Sm, Fa Sm e Mi Sm
 mis. 9 B: Pn676 Re Sb
 mis. 12 B: Pn676 Sol Sb
 miss. 13-14 B: Pn676 Si M in leg. (Sm)
 mis. 15 B: Pn676 Re Sb
 mis. 16 B: PeIII Fa Sm punt., Mi Cr e Re M; Pn676 Fa Sm punt., Mi Cr e due Re Sm
 mis. 18 B: Pn676 e PeIII Sol2 M e Do M
 mis. 19 B: PeIII Fa Sm punt., Mi Cr e Re M.

57. Oymèl che adesso io provo

Oda, testimoni collazionati: Pn676.

Pn676 termina alla mis. 8 con una sola M ed il segno di ritornello intendendo perciò più marcatamente la ciclicità della composizione.

mis. 6 C: Pn676 Mi Cr e Fa Cr in luogo del Mi Sm
 mis. 8 C: Pn676 Sol M.

 mis. 1 A: Pn676 p di Sm, Sol Sm e Sol M
 mis. 3 A: Pn676 p di Sm e Re Sm in luogo del Re M
 mis. 4 A: Pn676 due Sol Sm in luogo del Sol M
 mis. 5 A: Pn676 p di Sm in luogo del primo Sol Sm
 mis. 6 A: Pn676 Fa M, Sol Sm, Fa4 Cr e Mi4 Cr

- mis. 8 A: Pn676 Re M.
- mis. 1 T: Pn676 p di Sm in luogo del primo Re Sm
 mis. 3 T: Pn676 p di Sm e La Sm in luogo del La M
 mis. 4 T: Pn676 due Re Sm in luogo del Re M
 mis. 5 T: Pn676 p di Sm in luogo del primo Re Sm
 mis. 6 T: Pn676 Do M, Do Sm punt. e Si Cr
 mis. 8 T: Pn676 Sol M.
- mis. 1 B: Pn676 p di Sm e Sol Sm in luogo del Sol M
 mis. 3 B: Pn676 p di Sm e Re Sm in luogo del Re M
 mis. 4 B: Pn676 due Sol Sm in luogo del Sol M
 mis. 5 B: Pn676 p di Sm, Sol Sm e Do M
 mis. 6 B: Pn676 Do M in luogo di Do Sm e Mi Sm
 mis. 7 B: Pn676 Fa Sm e Sol Sm in luogo del primo Re M
 mis. 8 B: Pn676 Sol M.

58. De scoprire el mio lamento

Barzelletta, testimoni collazionati: Fn230, Fn337 e PeVI.

- mis. 14 C: Fn230 e PeVI p di M in luogo del Sol M; Fn230 Do Sm punt. e Si Cr in epitrita
 mis. 18 C: Fn230 Si Sm punt. e La Cr in epitrita.
- mis. 1 A: Fn230 Sol Sm punt. e Fa Cr in epitrita
 mis. 7 A: Fn230 e PeVI due Mi Sm e Mi M
 mis. 9 A: PeVI Sol Sb
 mis. 18 A: Fn230 Sol Sm punt. e Fa Cr in epitrita
 mis. 23 A: Fn230 e PeVI Fa Sb.
- mis. 1 T: Fn230 Re SM punt. e Do Cr in epitrita
 mis. 6 T: PeVI Si Sb
 mis. 9 T: PV I Si Sb
 miss. 14 T: PeVI Do M in leg. (M)
 mis. 15 T: PeVI Do M da leg. (M)
 miss. 16-17 T: Fn230 Sol Sm punt. e La Cr in epitrita
 mis. 17 T: PeVI Si Sb
 mis. 18 T: Fn230 Re Sm punt. e Do Cr in epitrita
 mis. 20 T: PeVI La Sb
 mis. 21 T: Fn230 Mi Sm punt. e Re Cr in epitrita
 miss. 24-25 T: PeVI d sul Do Br.
- mis. 7 B: Fn230, Fn337 e PeVI due La Sm e Mi M
 mis. 11 B: Fn337 e PeVI Si M in luogo del Sol M
 miss. 15-16 B: Fn230 Mi Sm punt. e Fa Cr in epitrita
 mis. 19 B: PeIII due Mi Sm in luogo del Mi M.

59. Ay! despietato tempo

Ballata antica, testimoni collazionati: BosI e PeVII.

BosI riporta la parte di *Cantus* in notazione musicale e le parti di *Tenor* e *Bassus* intavolate per liuto; manca di conseguenza la parte di *Altus*.

mis. 7 C: BosI e PeVII due Sol Sm in luogo di Sol Sm punt. e Fa Cr
miss. 11-12 C: BosI corona sul Re Br
mis. 14 C: BosI e PeVII Sol Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
mis. 16 C: BosI e PeVII Sol Sm punt. e Fa Cr non in epitrita
mis. 20 C: BosI e PeVII La Sm punt. e Sol Cr non in epitrita.

mis. 3 A: PeVII Do Sm in leg. (Sm) in luogo di Do Cr e Si Cr
mis. 4 A: PeVII Do Sm da leg. (Sm) in luogo di La Cr e Sol Cr
mis. 5 A: PeVII Re Cr, Mi Cr, Fa Cr, Sol Cr in luogo del Re M
mis. 10 A: PeVII Re M in luogo di Re Cr, Mi Cr, Fa Cr e Sol Cr
mis. 14 A: PeVII Do Sm punt. e La Cr in luogo di Do Sm, Si Cr e La Cr
mis. 16 A: PeVII Do Sm punt. e La Cr in luogo di Do Sm, Si Cr e La Cr.

mis. 5 T: BosI d sul Fa Cr, BosI e PeVII Mi M in luogo dei due Mi Sm
mis. 7 T: BosI e PeVII due Mi Sm in luogo di Mi Sm punt. e Re Cr
mis. 10 T: BosI d sul Fa Cr
mis. 18 T: BosI d sul Do Sm
mis. 21 T: BosI d sul Fa Cr.

mis. 1 B: BosI Fa Sm, Mi Cr, Fa Cr, Sol Cr, Fa Cr, Mi Cr e Re Cr
mis. 4 B: BosI Re M in leg. (M) in luogo di Re Sm e Sol Sm in leg. (Sm)
mis. 5 B: BosI Re M da leg. (M) in luogo di Sol Sm da leg. (Sm) e Si Sm
mis. 7 B: BosI due Do Sm in luogo del Do M; PeVII Do Sm punt. e Do Cr in luogo del Do M
mis. 9 B: BosI Re M in leg. (M) in luogo di Re Sm e Sol Sm in leg. (Sm)
mis. 10 B: BosI Re M da leg. (M) in luogo di Sol Sm da leg. (Sm) e Si Sm
mis. 20 B: BosI Re M in leg. (M) in luogo di Re Sm e Sol Sm in leg. (Sm)
mis. 21 B: BosI Re M da leg. (M) in luogo di Sol Sm da leg. (Sm) e Si Sm.

61. Non esser, dona, ingrata

Oda, *unicum*.

La sola parte di *Bassus* presenta in chiave il Si bemolle, che è stato eliminato nella trascrizione; di conseguenza i Si presenti nel corso dello svolgimento della parte sono stati integrati del bemolle senza uso alcuno di parentesi.

62. Son tornato e Dio el sa

Barzelletta, testimoni collazionati: Fn337, Lbl3051 e PeIII.

Fc2441 presenta due Cr (Fa e Mi) in più alla mis. 19 del *Cantus* (si adotta la versione di Lbl3051) e una Sm in più alla mis. 24 del *Bassus*, Re M invece di Re Sm (si adotta la versione degli altri tre testimoni). Lbl3051 ha una Cr in più (Fa tra Sol

Cr e Si Sm) alla mis. 11 del *Tenor*. PeIII manca di una M nella mis. 5 dell'*Altus* prima del Re Sm.

- mis. 3 C: PeIII corona sul secondo La M
miss. 4-5 C: Lbl3051 e PeIII Do Sm punt. e Si Cr non in epitrita
mis. 5 C: PeIII Fa Sm punt. e Mi Cr in luogo di Fa Sm, Mi Cr e Re Cr
mis. 6 C: PeIII Re Cr e Mi Cr in luogo del primo Mi Sm
mis. 7 C: PeIII corona sul secondo Fa M
mis. 9 C: PeIII due Si Sm in luogo del Si M
mis. 11 C: Lbl3051 Do Sm punt. e Si Cr in epitrita
mis. 14 C: Lbl3051 e PeIII (con corona) Fa Sb
miss. 18-19 C: PeIII Do Sm punt. e Si Cr non in epitrita
mis. 19 C: lezione di Lbl3051, Fc2441: Fa Cr, Mi Cr e Fa Sm in luogo del Fa Sm; PeIII Fa Sm punt. e Mi Cr in luogo di Fa Sm, Mi Cr e Re Cr
mis. 20 C: PeIII Re Sm in luogo del primo Mi Sm
mis. 21 C: Lbl3051 e PeIII due Fa M
mis. 25 C: Lbl3051 e PeIII Fa Sm punt. e Sol Cr non in epitrita.
- mis. 3 A: PeIII corona sul secondo Do M
mis. 4 A: Lbl3051 due Fa Sm in luogo del Fa M
mis. 5 A: PeIII p di Sm, Re Sm in leg. (Cr)
mis. 6 A: PeIII Re Cr da leg. (Sm), Do Cr in luogo del Do Sm
mis. 7 A: PeIII corona sul secondo La M
mis. 9 A: Lbl3051 Sol Sm, Si Sm, Re Sm, Do Cr e Si Cr
mis. 10 A: PeIII Do Sb
mis. 14 A: PeIII corona sul secondo La M
mis. 18 A: Lbl3051 due Fa Sm in luogo del Fa M
mis. 19 A: PeIII Fa M, p di Sm, Re Sm in leg. (Cr)
mis. 20 A: PeIII Re Cr da leg. (Sm) e Do Cr in luogo del Do Sm
mis. 21 A: Lbl3051 La M punt. e Re Sm
mis. 22 A: Lbl3051 Si M, Sol Sm e Fa Sm
miss. 26-7 A: PeIII Sol M in leg. (Sm).
- mis. 3 T: PeIII corona sul secondo Fa M
mis. 7 T: Lbl3051 Fa Sb; PeIII corona sul secondo Fa M
mis. 8 T: PeIII Fa M, Mi Sm e Re Sm in leg. (Cr)
mis. 9 T: Lbl3051 Mi Cr in luogo del Do Cr; PeIII Re Cr da leg. (Sm) e Mi Cr in luogo di Sol Cr e Do Cr
mis. 10 T: PeIII Fa Sb
mis. 11 T: Lbl3051 Mi Sm punt., Re Cr, Do Cr, Si Cr, La Cr, Sol Cr e Fa Cr; PeIII Mi M e Do M
mis. 12 T: PeIII Re M e Si M
mis. 13 T: PeIII Do3 Sm in luogo del Sol Sm
mis. 14 T: Lbl3051 Fa Sb; PeIII corona sul secondo Fa M
mis. 19 T: PeIII Re Sm punt. e Do Cr in luogo di Re Sm, Do Cr e Si Cr
mis. 20 T: PeIII Si Cr, La Cr, Sol Cr e Fa Cr in luogo di La Cr, Sol Cr e Fa Sm
mis. 21 T: PeIII p di Sm in luogo del Fa Sm
mis. 22 T: PeIII Si Sm e Re Sm in luogo del Si M
mis. 23 T: Lbl3051 due Do Sm in luogo del Do M.
- mis. 3 B: Fn337 e PeIII corona sul secondo Fa M
miss. 5-6 B: PeIII Si M punt. in luogo di Si M e Do Sm
mis. 7 B: Fn337, Lbl3051 e PeIII (il secondo con corona) due Do2 M
mis. 8 B: Fn337 e PeIII Fa Sm punt. e Sol Cr non in epitrita
mis. 9 B: Lbl3051 p di Sm in luogo del Si Sm da leg. (Sm)

- mis. 14 B: Fn337 (il secondo con corona), Lb13051 e PeIII (il secondo con corona) due Do2 M
 miss. 19-20 B: PeIII Si M punt. in luogo di Si M e Do Sm
 miss. 28-29 B: PeIII corona sul Do2 Br.

64. Se ogi è un di che ogni defonto iace

Strambotto, testimoni collazionati: AnI e PeIV.

Fc2441 manca di una M alla misura 14 dell'*Altus* ed alla mis. 11 del *Tenor*, valori che sono stati reintegrati avvalendosi dei testimoni AnI e PeIV. AnI e PeIV omettono, invece, la *Brevis* prima della *Longa finalis* in tutte e quattro le parti.

- mis. 15 C: PeIV Fa M in luogo di p di Sm e Fa Sm
 mis. 16 C: lezione di AnI; Fc2441 e PeIV: Do Sm in luogo del secondo Re Sm
 mis. 17 C: PeIV Fa Sm punt. e Mi Cr non in epitrita
 miss. 21-23 C: AnI e PeIV Do Sb in leg. con Do Br.
- mis. 14 A: lezione di AnI e PeIV; Fc2441: Re Sm punt. e Do Cr
 mis. 15 A: AnI Si Sm punt. e La Cr in epitrita
 mis. 16 A: AnI e PeIV Do Sm in luogo del La Sm
 miss. 21-23 A: AnI e PeIV Mi Sb in leg. con Mi Br.
- mis. 2 T: AnI Mi M e Fa M in *ligatura* PeIV due Mi M
 miss. 3-4 T: AnI due Mi Sb; PeIV Mi M, Mi Sm, Re Sm e Mi Sb
 mis. 5 T: AnI Fa Sm punt. e Mi Cr in epitrita
 mis. 7 T: AnI e PeIV Sol M in leg. (Sm)
 mis. 8 T: AnI e PeIV Sol Sm da leg. (M), Fa Sm e Sol M in *ligatura* con il seg. (La M)
 mis. 9 T: AnI e PeIV La M in *ligatura* con il prec. (Sol M)
 mis. 11 T: lezione di AnI e PeIV; Fc2441: Fa M
 mis. 13 T: AnI Si Sm punt. e La Cr in epitrita
 mis. 17 T: AnI e PeIV Do Sm punt. e Si Cr in epitrita
 mis. 20 T: AnI e PeIV Re Sb
 miss. 21-23 T: AnI Do Sb in leg. con Do Br.
- mis. 9 B: PeIV Fa M e Si M non in *ligatura*
 miss. 14-15 B: PeIV Sol M e Si M non in *ligatura*
 miss. 15-16 B: AnI e PeIV Do M e Fa M non in *ligatura*
 miss. 21-23 B: AnI e PeIV Sol Sb in leg. con Sol Br.

65. Questo sol giorno soglion gli dei

Strambotto, testimone collazionato: PeIV.

- miss. 1-2 A: PeIV Si Sb e Do M punt. non in *ligatura*
 mis. 2 A: PeIV Do M punt., Si Cr e La Cr non in epitrita
 miss. 24-25 A: PeIV d sul Fa Br.
- miss. 1-2 T: PeIV Re Sb e Mi M punt. non in *ligatura*
 mis. 2 T: PeIV Mi M punt., Re Cr e Do Cr non in epitrita

- miss. 14-15 T: PeIV La M, Re M e Mi Sb non in *ligatura*
 miss. 18-19 T: PeIV Re M, Sol M e La Sb non in *ligatura*
 miss. 22-25 T: PeIV La M, Re M e Mi Sb e Re Br non in *ligatura*

- miss. 14-15 B: PeIV La M, Si M e La Sb non in *ligatura*
 miss. 18-19 B: PeIV Re M, Mi M e Re Sb non in *ligatura*

66. Ch'ami la propria vitasia noglioxa

Strambotto, *unicum*.

Fc2441 manca di una M alla mis. 8 nella parte del *Bassus*

- mis. 17 C: Fc2441 Mi Sb con corona.
 mis. 8 B: lezione emendata; Fc2441: Do Sm da leg., Si Cr e La Cr.

67. Chi me darà più pace

Ode, testimoni collazionati: BosI e PeI.

BosI e PeI terminano con un segno di ritornello in tutte le parti. BosI riporta la parte di *Cantus* in notazione musicale e le parti di *Tenor* e *Bassus* intavolate per liuto; manca di conseguenza la parte di *Altus*. La misura 15 della parte di *Altus* con il suo improprio sviluppo dimostra la possibilità dell'aggiunta successiva di tale parte; ipotesi che testimonierebbe, inoltre, la vetustà del brano.

- mis. 5 C: PeI due Re Sm in luogo del Re M
 miss. 16-17 C: PeI e BosI due Fa Sb.
- miss. 8-9 A: PeI Fa Sm punt. e Mi Cr in epitrita
 mis. 14 A: PeI Do Sm punt. e Si Cr in epitrita
 mis. 15 A: lezione emendata; Fc2441 Sol Cr, Fa Cr, Sol M
 miss. 16-17 A: PeI due La Sb, il secondo con corona.
- mis. 2 T: BosI d sul Do Sm
 mis. 3 T: BosI Re Cr, Dod Cr, Re Cr, Mi Cr, Fa Cr, Mi Cr, Fa Cr e Sol Cr
 mis. 5 T: PeI Sib Sm punt. e La Cr in epitrita
 mis. 6 T: PeI d sul primo Do Sm
 mis. 11 T: BosI e PeI due Do M
 mis. 12 T: BosI Do M punt. e Sol Sm
 mis. 13 T: BosI due La M
 mis. 15 T: BosI Re Sm da leg. (Sm), Dod Cr, Si Cr, Do Cr, Re Sm e Do Cr
 miss. 16-17 T: BosI Re Sm, La Sm e Re M, bicordo La-Re Sb; PeI due Re Sb
- mis. 3 B: BosI due Re M; PeI Re Sb in leg. (M)
 mis. 4 B: PeI Re M da leg. (Sb)
 mis. 7 B: BosI due Re M
 mis. 8 B: BosI due Re M

- mis. 9 B: BosI e PeI Fa M punt. e Fa Sm
 mis. 11 B: BosI La Cr, Sol Cr, La Cr, Sib Cr, La Cr, Sol Cr, Fa Cr e Mi Cr
 mis. 12 B: BosI Fa Cr, Mi Cr, Fa Cr e Re Cr in luogo del Mi M
 mis. 13 B: BosI due Re M
 mis. 14 B: PeI Do M e Fa M in *ligatura*
 mis. 15 B: BosI due Mi M
 miss. 16-17 B: BosI due Re M e Re Sb; PeI due Re Sb.

68. Fami, donna, el mio dovere

Unicum.

- mis. 43 A: Lezione emendata; in Fc2441: Mi Sm, Fa Sm punt. e Mi cr in epitrita
 mis. 44 A: Lezione emendata; in Fc2441: Re M e Do Sm.

 mis. 43 T: Lezione emendata; in Fc2441: Do Sm punt. e Si Cr in epitrita.

 mis. 22 B: Lezione emendata; in Fc2441: Sol Sm
 mis. 22 B: Lezione emendata; in Fc2441: Sol Sm.

8e. Trascrizioni

1. Qual è 'l cor che non piangesse

Luzelletta

[Cantus]

Qual è 'l cor che non

Altus

[Qual è 'l cor che non piangesse]

Tenor

[Qual è 'l cor che non piangesse]

Bassus

[Qual è 'l cor che non piangesse]

5

10

pianges - se la mia ac - cerba edu - ra sor -

15

te? Tem - po hor - mai se - ría che Mor -

20

te o pie - tà mi soc - cor - res -

25

se. Qual è 'l cor che non

30

pianges - se la mia ac - cer-ba edu-ra sor -

35 40

te? la mia ac-cer-ba e du - ra sor -

[Fine] 45

te. gli ò con - sum - fio - ri -

50

ti mei pri - m'an - ni, do - ve lie -
pti in gra - vi af - fan - ni, in su - spi -

55

to es - ser pen - sa - i, sí che piú
ri, pe - nie e - gua - i,

60

non spe - ro ma - y

65

Dal $\frac{3}{4}$ al Fine

ri - po - sar se non per mor - te.

2. Scopre, lingua, el mio martire

lazzetta

[Cantus]

Altus

Tenor

Bassus

Sco - pre, lin - gua el mio - mar -

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is labeled [Cantus] and contains the vocal line with lyrics. Below it are three staves for Altus, Tenor, and Bassus. The piano accompaniment is shown in the bottom staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The lyrics for this system are "Sco - pre, lin - gua el mio - mar -".

5

ti - re: non te - nir piú el mal oc - cul - to,

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "ti - re: non te - nir piú el mal oc - cul - to,". The piano accompaniment continues with chords and rhythmic patterns. The lyrics for this system are "ti - re: non te - nir piú el mal oc - cul - to,".

10

ché se so - gna, o - che l'è stol - to,

Detailed description: This system contains the final four staves of the musical score. The vocal line concludes with the lyrics "ché se so - gna, o - che l'è stol - to,". The piano accompaniment provides harmonic support. The lyrics for this system are "ché se so - gna, o - che l'è stol - to,".

che ta - cen - do vòl

mo - ri - re, soo - pre lin - gua el

20
mio mar - ti - re: non te - nir piú el mal

25

oc - cul - to, non te - nir piú

This system contains measures 25 through 29. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with four staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#).

30

el mal oc - cul -

This system contains measures 30 through 34. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with four staves. The key signature has one sharp (F#).

35

to.

This system contains measures 35 through 39. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with four staves. The key signature has one sharp (F#).

3. In un tempo, in un momento

barzelletta

[Cantus]

In un tempo, in un momento,

[In un tempo, in un momento]

[In un tempo, in un momento]

[In un tempo, in un momento]

5

do-na, pas-sa tua bel-ta-de,

[In un tempo, in un momento]

[In un tempo, in un momento]

[In un tempo, in un momento]

10

15

pe-rò go-di que-sta e-ta-de per non dir do-po: «Mi pen-

[In un tempo, in un momento]

[In un tempo, in un momento]

[In un tempo, in un momento]

tol> per non dir do - po: «Mi pen -

tol> O - gni ro - sa la
se ne va e ri - man

ma - ti - na è in sul yer - de, ma la se -
la spi - na; nul - la va chi se di - spe -

35 40

ra
ra del ben per-so in-van si spe-ra cheri-tor-

45

ni el tem-po spen - to, che ri-or-ni el

50 [D.C. al Fine]

tem - po spen - to, [spen - to.]

4. Poich'amor con dritta fé

barzelletta

[Cantus]

Poi - ch'a - mor con drit - ta fé non se

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It features four staves: Cantus (soprano), Altus (alto), Tenor, and Bassus. The music is in 2/2 time with a key signature of one flat. The lyrics 'Poi - ch'a - mor con drit - ta fé non se' are written below the Cantus staff. The Cantus staff has a treble clef and a sharp sign at the end. The other three staves have bass clefs. Vertical dashed lines connect the lyrics to the corresponding notes in each staff.

5

pò piú ri - tro - va - re, el bi - so - gna si -

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 5-8. It features four staves: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics 'pò piú ri - tro - va - re, el bi - so - gna si -' are written below the Cantus staff. A box containing '3 = 0' is positioned above the Cantus staff at measure 7. The Cantus staff has a treble clef. The other three staves have bass clefs. Vertical dashed lines connect the lyrics to the corresponding notes in each staff.

10

mu - la - re che re - gna al mon - do de'.

15

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This block contains the third system of the musical score, measures 10-15. It features four staves: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics 'mu - la - re che re - gna al mon - do de'.' are written below the Cantus staff. The Cantus staff has a treble clef and a sharp sign at the end. The other three staves have bass clefs. Vertical dashed lines connect the lyrics to the corresponding notes in each staff.

$\phi = 0$ 20

O - gi di da - schun in vi - sta

25

è pa-cien - te e man - su - e - to; se ben ha sua vo -

30

glia, tri - sta la tien chiu - sa nel se - cre - to,

♩ = 3

35

quel me pa - re sia di - scre - to

40

che sa zan - ze to - re e da - re, el bi - so - gna si -

45

mu - la - re che re - gnar al mon - do de'.

50

5. L'arte nostra è macinare

tarzalletta (canto carnascialesco)

[Cantus]

L'ar-te nos-stra è ma-ci-na-re e ser-vi-re a

Tenor

Contratenor

5

tu - ta gen - te con since - ra au - ra men - te,

10

pur-ch'a-biam da la - vo - ra - re.

Fine

C $d=d$

Ve - ni - te voi, don - ne
o - man - da - te le don -

15

bel - le, a ma - ci - na - re a
ce - le a chi non pe - sa

ϕ 20

lo mo - li - no ché da se - ra o da ma - ti - no
lo ca - mi - no,

C $d=d$ *D.C. al Fine*

le ve - dre - mo de spa - za - re [le ve - dre - mo de spa - za - re.]

6. Oymè il cuor, oymè la testa!

brzalletta

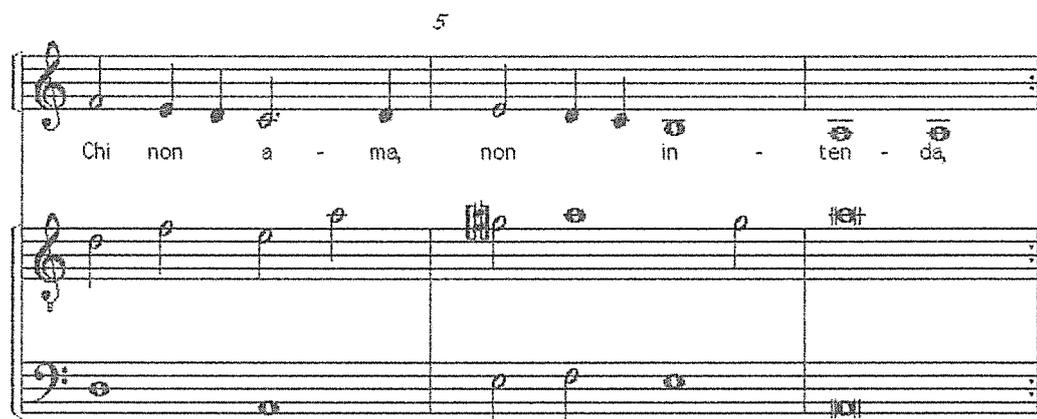
[Marchetto Cara]

[Cantus]

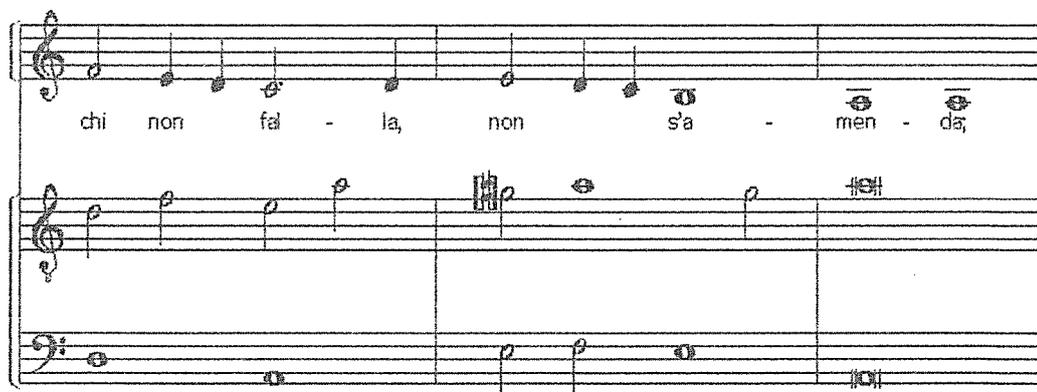


Oy - mè il cuor, oy - mè la te - sta!

5



Chi non a - ma, non in - ten - da,



chi non fal - la, non s'a - men - da,

10

do - po il fal - lo el pen - tir re - sta Oy - mè il cuor,

15

oy - mè la te - stal Chi non a - ma non in - ten -

20

da, chi non a - ma non in - ten - da

7. Non val a qua al mio gran foco

tarzalletta

[Bartolomeo Tromboncino]

[Cantus]

Non val a - qua al mio gran fo - co

Altus

Tenor

Bassus

5 10

che per pian - to non s'a mor-za; an - ci o - gnor

15

più si nn-fo - za, quan-to più con quel mi sfo - co,

non val a - qua al mio gran fo - co che per pian -

This system contains measures 20 through 24. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment in the right hand, and a bass line in the left hand. The music is in a major key and 4/4 time. Measure 20 has a key signature change to one sharp (F#).

to non s'a - mor - za, che per pian - to non s'a - mor - za,

This system contains measures 25 through 29. It continues the vocal line and piano accompaniment. Measure 25 has a key signature change to two sharps (F# and C#).

che per pian - to non s'a - mor - za.

This system contains measures 30 through 34. It concludes the vocal line and piano accompaniment. Measure 30 has a key signature change to one sharp (F#).

8. Arda il ciel e 'l mondo tuto

luzellata

[Cantus]

Ar - da il ciel e 'l mon - do tu - to,

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is labeled [Cantus] and contains the vocal line with lyrics. The second staff is labeled Altus, the third Tenor, and the fourth Bassus. The piano accompaniment is written in a 2/2 time signature with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Ar - da il ciel e 'l mon - do tu - to,"

5

10

poi - ché so - no in fia - ma e fo - co de - sti - na - to a

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: "poi - ché so - no in fia - ma e fo - co de - sti - na - to a". The piano accompaniment continues with a repeat sign at the end of the system. The lyrics are: "poi - ché so - no in fia - ma e fo - co de - sti - na - to a"

15

que - sto lo - co, a ser - vir sen - za al - chun fruc - to.

Detailed description: This system contains the seventh and eighth staves of the musical score. The vocal line concludes with the lyrics: "que - sto lo - co, a ser - vir sen - za al - chun fruc - to.". The piano accompaniment concludes with a final chord. The lyrics are: "que - sto lo - co, a ser - vir sen - za al - chun fruc - to."

20

Ar - da il ciel e 'l mon - do tu - to,

25

poi - ché so - no in fia - ma e fo - co.

30

I - so - ra

9. Bench'io serva un cor ingrato

barzelletta

5

[Cantus]

Ben - ch'io serva un cor in - gra-to, non mi pen - to di ser -

Altus

Tenor

Bassus

[Fine] 10

vi - re, co - sì ser - vo vo' mo - ri - re, co - mo A - mor

15

D.C. al Fine

m'ha in-ca - the - na - to, in - ca - the - na - to.

20

Fa-cru-del, quel che ti re: da-me
te vo-glio sem-pre a re-re - fin che

25 30

pa-ce o da - me guer - ra e, si a-mar si pò sot -
vi - vo su - la ter - ra

35 *D.C. al Fine*

ter-ra, a-me-ro - ti amo-do u-sa-to, a modo u - sa - to.

10. Tempo è ormai di ricovrare

truzzelletta

[Cantus]

Tempo [èhor - maide] <ri - co - vrare> del mio cor am - be le

5

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This block contains the first system of the musical score, measures 1 through 5. It features four vocal parts: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The Cantus part has lyrics: "Tempo [èhor - maide] <ri - co - vrare> del mio cor am - be le". The score includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/2 time signature. Measure numbers 1, 5, and 10 are indicated above the staff. The lyrics are written below the Cantus staff.

chia - ve; do - na mi - a, non te gra - ve, s'io ti

10

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 6 through 10. It features four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The Cantus part has lyrics: "chia - ve; do - na mi - a, non te gra - ve, s'io ti". The score includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/2 time signature. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff. The lyrics are written below the Cantus staff.

vo - gliò aban - do - na - re, s'io ti vo - gliò a - ban - do - na - re.

15

20

Detailed description: This block contains the third system of the musical score, measures 11 through 20. It features four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The Cantus part has lyrics: "vo - gliò aban - do - na - re, s'io ti vo - gliò a - ban - do - na - re.". The score includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/2 time signature. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the staff. The lyrics are written below the Cantus staff.

11. S'io dimostro in viso el fuoco

tarzelletta

[Cantus]

S'io di - mo - stro in vi - so el fuo - co, che nel pec - to o - gno - ra

Altus

Tenor

Gravis

5

bru - sa, l'al - ma mia che non è u - sa,

10

l'à sco - per - to a po - co a po - co,

15

s'io di - mo - stro in vi - so el fo - co, che nel pec - to o - gno - ra

This system contains measures 15 through 19. It features a vocal line with lyrics and three piano accompaniment staves (treble, middle, and bass clefs). The music is in a major key with a common time signature. Vertical dashed lines indicate the alignment of the vocal line with the piano accompaniment.

20

bru - sa, o

This system contains measures 20 through 24. It features a vocal line with lyrics and three piano accompaniment staves. A sharp sign (#) is placed above the first staff at the beginning of the system. Vertical dashed lines indicate the alignment of the vocal line with the piano accompaniment.

gno - ra bru - sa

This system contains measures 25 through 29. It features a vocal line with lyrics and three piano accompaniment staves. Vertical dashed lines indicate the alignment of the vocal line with the piano accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat signs on the vocal staff.

12. Poiché 'l ciel contrario a dverso

barzelletta

[Bartolomeo Tronboncino]

[Cantus]

Poi-ché 'l Ciel con - tra - rio ad - ver - so, m'à le - va - to

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This block contains the first four measures of the musical score. It features four vocal parts: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The music is in 2/2 time with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Poi-ché 'l Ciel con - tra - rio ad - ver - so, m'à le - va - to". The Cantus part has a melodic line with some grace notes. The other parts provide harmonic support.

5

o - gni ben ni - o, pen - sier dol - ci i - te con

Detailed description: This block contains measures 5 through 8. The lyrics are: "o - gni ben ni - o, pen - sier dol - ci i - te con". The musical notation continues with the same four vocal parts. There are repeat signs at the end of measures 6 and 7.

10

Di - o ché 'l starne - co è tem - po per - so. Poi-ché 'l ciel con - tra - rio ad -

Detailed description: This block contains measures 9 through 12. The lyrics are: "Di - o ché 'l starne - co è tem - po per - so. Poi-ché 'l ciel con - tra - rio ad -". The musical notation continues with the same four vocal parts. There are repeat signs at the end of measures 10 and 11.

15

ver - so, m' à le - va - to o - gni ben mi -

This system contains four staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is the first piano accompaniment. The third staff is the second piano accompaniment. The bottom staff is the bass line. The music is in a common time signature and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "ver - so, m' à le - va - to o - gni ben mi -".

20

o, o - gni ben mi - o, o -

This system contains four staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is the first piano accompaniment. The third staff is the second piano accompaniment. The bottom staff is the bass line. The music continues in the same key signature and time signature. The lyrics are: "o, o - gni ben mi - o, o -".

25

gni ben mi - o, o - gni ben mi - o.

30

This system contains four staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is the first piano accompaniment. The third staff is the second piano accompaniment. The bottom staff is the bass line. The music concludes at measure 30. The lyrics are: "gni ben mi - o, o - gni ben mi - o." The system ends with a double bar line and a fermata over the final note.

13. Sempre l'è qual esser suole

barzelletta

[Michele Pesenti]

[Michele Pesenti]

[Cantus]

Sem-pre l'è qual es-ser suo - le que - sto af - fan -

Tenor

Gravis

5 10

no si do - fen - te; e se 'l cor sco - prir si vô - le, la mia fin -

15

guanòl con - sen - te; nons'in ten - do' le pa - ro - le,
se la vo - ce ben si sen - te.

20

e se 'l cor sco - prir si vô - le, lamia vi - tanòl con - sen - te.

14. Mete gio' la geloxia

tarzelletta

[Cantus]

Me - te gio' la ge - lo xi - a che

Altus

Tenor

Bassus

5

10

[Fine]

di me pren - de ma - do - na, pren - di ma - do - na,

15

ché tu sei l'al - ta co - lo - na, che man - tien la vi -

20

ta mi - a Non ha-ver al - chun so - spec - to ch'i' me fu -
la ca-the-na, <ve> io fu' stret - to, è fir - ma -

25 30

ge di ta in tal pre-bio - ne: che la for za di
ra-bio - ne

35 [D.C. al Fine]

San - so - ne rom - per mai non la po-tri - a.

15. Sí como el blanco cigno

ola

[Marchetto Cara]

[Cantus]

Altus

Tenor

Bassus

Sí co - mo el bian - co ci - gno per na - tu -

Detailed description: This block contains the first four measures of the musical score. It features four vocal parts: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The music is in 2/2 time and begins with a common time signature. The lyrics 'Sí co - mo el bian - co ci - gno per na - tu -' are written below the Cantus line.

5

ral co - stu - me, mo - ren - do in qual - che fiu - me,

Detailed description: This block contains measures 5 through 8. The Cantus line has a fermata over the first measure of this section. The lyrics 'ral co - stu - me, mo - ren - do in qual - che fiu - me,' are written below the Cantus line.

10

el cor - po las - sa, el cor - po las - sa,

Detailed description: This block contains measures 9 through 12. The Cantus line has a fermata over the first measure of this section. The lyrics 'el cor - po las - sa, el cor - po las - sa,' are written below the Cantus line.

16. Non pigliar tanto ardimento

tarzelleta

[Bartolomeo Tronboncino]

[Cantus]

Non pi-gliar tan-to ar - di - men-to, stul-to oor

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This block contains the first system of the musical score, measures 1 through 4. It features four vocal parts: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The Cantus part has lyrics: "Non pi-gliar tan-to ar - di - men-to, stul-to oor". The music is in 2/2 time with a key signature of one flat (B-flat). The Cantus part includes fermatas and slurs over the first two measures of each line.

5

che vai tro - p'al - to; s'en - tri in campo al pri - mo as - sai - to,

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 5 through 8. It continues the four vocal parts. The Cantus part has lyrics: "che vai tro - p'al - to; s'en - tri in campo al pri - mo as - sai - to,". The music continues in 2/2 time with one flat. The Cantus part includes a fermata and a slur over the first two measures of the second line.

10

fu - ge - rai con gran spa - ven - to.

Detailed description: This block contains the third system of the musical score, measures 9 through 12. It continues the four vocal parts. The Cantus part has lyrics: "fu - ge - rai con gran spa - ven - to." The music continues in 2/2 time with one flat. The Cantus part includes a fermata and a slur over the first two measures of the second line.

15

Non pi-gliar tan-to ar-di-men-to, stul-to cor che vai tro-

20

p'al to. A chi mi - que - la don -

25

ri, a chi pur bra-mi de sa-lir in tan-ta al-te-za?
na che tan-t'a-mi è tro-p'al - ta a tua ba-se-za?

30

Pur con so - li - ta scio - che - za de par - lar - li o -
che sai tu che

35

gnor t'in - ge - gni; se li scuo - pri el tuo tor - men -
non si sde - gni,

40

to? Non pi - gliar tan - to ar - di - men - to,

45

stul-to cor che vai tro - p'al

This system contains measures 45 through 49. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The music is in a minor key and 3/4 time. The lyrics are: "stul-to cor che vai tro - p'al".

50

to.

This system contains measures 50 through 54. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment consisting of three staves. The lyrics are: "to.". The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

55

This system contains measures 55 through 59. It features a vocal line and a piano accompaniment consisting of three staves. The vocal line has a long note with a fermata at the end of the system. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

17. Chi se fida de Fortuna

barzelletta

[Bartolomeo Tromboncino]

[Cantus]

Chi se fi - da de For - tu - na a-la fin

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It features four staves: Cantus (soprano), Altus (alto), Tenor, and Bassus. The music is in a 2/2 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The Cantus staff has lyrics: "Chi se fi - da de For - tu - na a-la fin". The other staves show the instrumental accompaniment for each voice part.

5

re - sta in-ga-na - to, ch'ei non è fer - mo alchun sta - to sotto el cor -

10

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 5 through 10. The Cantus staff has lyrics: "re - sta in-ga-na - to, ch'ei non è fer - mo alchun sta - to sotto el cor -". The system includes the same four staves as the first system, with the instrumental accompaniment continuing.

15

so de la lu - na chi se fi - da de For - tu - na a la fin

Detailed description: This block contains the third system of the musical score, measures 15 through 18. The Cantus staff has lyrics: "so de la lu - na chi se fi - da de For - tu - na a la fin". The system includes the same four staves as the previous systems, with the instrumental accompaniment continuing.

20

re - sta in - ga - na - to [re - sta in - ga - na - to,] a la

25

fin re - sta in - ga - na - to [in - ga - na -

30

to,] a - la fin re - sta in - ga - na - to.

18. Non è tempo d'aspectare

tarzalletta

[Marchetto Cara]

[Cantus]

Altus

Tenor

Bassus

Non è tempo d'aspectare

5

10

quan - do s'è bo - na - za even - to ché se ve -

15

de in un momen - to o - gni co - sa va - ri -

20

a - re. Non è tem - po

25

d'a - spec ta-re quan - do s' à bo - na za e ven - to,

30

quan - do s' à bo - na - za e ven - to [bo - na - za even - to,]

19. Poiché l'alma per fé molta

tarzalletta

[Bartolomeo Tronboncino]

[Cantus]

Poi-ché l'al - ma per fé mol - ta beri ser -

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is for the vocal part, labeled [Cantus], with lyrics underneath. The following three staves are for the piano accompaniment, labeled Altus, Tenor, and Bassus. The music is in 2/2 time and begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

5

ven-do sten - ta e pa-te; dol - ce ca - ra li - ber -

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score, starting at measure 5. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The lyrics are: ven-do sten - ta e pa-te; dol - ce ca - ra li - ber -

10

ta - de, oi - mè Di - oi che me l'à

Detailed description: This system contains the final four staves of the musical score, starting at measure 10. It continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: ta - de, oi - mè Di - oi che me l'à

15

tol - ta, poi - ché l'a - ma per fé mol - ta

This system contains five staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is the first piano accompaniment. The third and fourth staves are the second piano accompaniment. The bottom staff is the bass line. The music is in a major key and 4/4 time. Measure 15 starts with a treble clef and a common time signature. There are bar lines at the end of measures 15, 16, 17, and 18. A double bar line is at the end of measure 19.

20

ben ser - ven - do [sten - ta

This system contains five staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is the first piano accompaniment. The third and fourth staves are the second piano accompaniment. The bottom staff is the bass line. The music continues from the previous system. There are bar lines at the end of measures 20, 21, 22, 23, and 24.

25

e pa - te sten - ta e pa - te.]

This system contains five staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is the first piano accompaniment. The third and fourth staves are the second piano accompaniment. The bottom staff is the bass line. The music continues from the previous system. There are bar lines at the end of measures 25, 26, 27, 28, and 29.

20. Defecerunt donna hormai

bravellata

[Marchetto Cara]

[Cantus]

De - fe - ce runt don - na hor - ma - i si - cut fu - mus

Alto

Tenor

Bassus

Detailed description: This block contains the first four measures of the musical score. It features four vocal parts: Cantus (Soprano), Alto, Tenor, and Bassus. The music is in 2/2 time and begins with a common key signature. The lyrics are: "De - fe - ce runt don - na hor - ma - i si - cut fu - mus".

5

di - es me - i; se di - sce - sa dal ciel

Detailed description: This block contains measures 5 through 8. The Cantus part has a fermata over the first measure. The lyrics are: "di - es me - i; se di - sce - sa dal ciel".

10

se - i, au - di vo - cem de' mei ius - i [de

Detailed description: This block contains measures 10 through 13. The lyrics are: "se - i, au - di vo - cem de' mei ius - i [de".

15

mei [qua - i] De - fe - ce runt don - na hor -

20

ma - i si - cut fu - mus di - es me -

25

i [di - es me - i.]

21. A la guerra, a la guerra!

ballata antica

[Bartolomeo Tronbocino]

[Cantus]

A la guer - ra, a la guer -

Altus

[A la guerra, a la guerra]

Tenor

[A la guerra, a la guerra]

Bassus

[A la guerra, a la guerra]

5

raì ch'A - mor non vòl piú pa - ce, ma

10

sem - pr'è piú

te - na - ce, A la guer - ra, a

la guer - ra ch'A mor non vòl piú pa -

22. Lassa, dona, i dolci sguardi

brzalletta

[Bartolomeo Tromboncino]

[Cantus]

Las - sa, do - na, i dol - ci sguar - di,

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is labeled [Cantus] and contains the vocal line with the lyrics 'Las - sa, do - na, i dol - ci sguar - di,'. Below it are three instrumental staves: Altus (treble clef), Tenor (treble clef), and Bassus (bass clef). The music is in 2/2 time and begins with a key signature of one flat.

5

s'hai con - tra - rij gli o - chi al co - re;

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score, starting at measure 5. The vocal line continues with the lyrics 's'hai con - tra - rij gli o - chi al co - re;'. The instrumental parts continue with their respective parts.

10

ch'el t'è in - fa - mia e di - sho - no - re, far ch'in - dar -

Detailed description: This system contains the final four staves of the musical score, starting at measure 10. The vocal line continues with the lyrics 'ch'el t'è in - fa - mia e di - sho - no - re, far ch'in - dar -'. The instrumental parts conclude the piece.

no el mio cuor ar - di, far ch'in - dar -

no el mio cuor ar - di.

20 [Fine]

Se - mi - se - r - vi - tu - de

35

ha - e - tor - to, o - do - no a - sse - gno,

con - bel - sguer - di a - ten - te a - stu - te

37

non - te - ner - mi - co - re - in - pe - gno,
 thé - non - e - ver - de - s - mor - se - gno

First system of musical notation. It consists of a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: " - - - - - te a - - - - - ce a - - - - - gi o - - - - - chi
- - - - - sto de - - - - - fe - - - - - no - - - - - chi

Second system of musical notation. It consists of a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: " co - - - - - ro fe - - - - - rio i - - - - - cur bu - - - - - ger -

Third system of musical notation. It consists of a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: " di

Fourth system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: " *D. C. al Fine!*

23. Se gran festa me mostrasti

barzelletta

[Bartolomeo Tromboncino]

[Galeotto Del Carretto]

[Cantus]

Se gran fe - sta me mo - stra - sti a la ri -

Altus

Tenor

Bassus

5 10

tor - na - ta mi - a, do - na mia non me ga - ba - sti per - ché già te

15

co - gno - si a.

Le cha - re - ze / con pa - ro - le e / che me fè - sti, / dol - ci ge - sti / as - sai più del / più che pria non

con su - et - to, / mi fèr - lie - to, / per - ché di - si nel se -

cre - to: «Fiam - ma ver - de po - co du - ra!»

30

e pe - rò non fe - ci cu - ra, se poi pre -

35

sto te can - gia - sti. Do - na mi - a non me ga - ba - sti per - ché già te

40

co - gno - si

24. Deh, per Dio, non mi far torto!

brzalletta

[Bartoloneo Tronboncino]

[Galeotto Del Carretto]

[Cantus]

Deh, per Dio, non mi far tor - to!

Altus

Tenor

Bassus

5

Tra - mi hor - mai de fo - co e ter - no,

10

poi - ché sol per te son mor - to e dam - na - to

15

ne l'in - fer - no, deh, per

20

Dio, non mi far tor - tol Tra - mi hor - mai de fo-co e-

25

ter - no [de fo - co e ter - no.]

25. Nunquam fu pena magiore

lazzetta

[Bartolomeo Tronbocino]

[Cantus]

Nun - quam fu pe - na ma -

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This block contains the first four measures of the musical score. It features four vocal parts: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The music is in 4/2 time and begins with a common time signature. The lyrics 'Nun - quam fu pe - na ma -' are written under the Cantus line.

5

gio - re né tor - men - to tan - to stra -

Detailed description: This block contains measures 5 through 8. The Cantus line continues with the lyrics 'gio - re né tor - men - to tan - to stra -'. The other vocal parts provide harmonic support. A fermata is placed over the final note of the Cantus line in measure 8.

10

no, che 'l ser - vi - re spesso in - va - no e tro -

Detailed description: This block contains measures 9 through 12. The Cantus line begins with the lyrics 'no, che 'l ser - vi - re spesso in - va - no e tro -'. The music features a repeat sign at the beginning of measure 9. The other vocal parts continue their accompaniment.

va - si in di - sfa - vo - re, Nun - quam

fu pe - na ma - gio - re né tor - men - to tan -

20
to stra - no [stra - no.]

26. Se cangiato m'hai la fede

brzelletta

[Cantus]

Se can - gia - to m'hai la fe - de,

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This block contains the first four measures of the musical score. It features four vocal staves: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The music is in 2/2 time and begins with a common chord. The lyrics 'Se can - gia - to m'hai la fe - de,' are written below the Cantus staff.

5

o spie - ta to e fie - ro a - man - te, fu el tuo cor

Detailed description: This block contains measures 5 through 8. Measure 5 starts with a fermata over the number '5'. The lyrics 'o spie - ta to e fie - ro a - man - te, fu el tuo cor' are written below the Cantus staff. The music includes a repeat sign at the end of measure 8.

10

de di - a man - te, che 'l miotan - to malnon cre - de.

Detailed description: This block contains measures 9 through 12. Measure 9 starts with a fermata over the number '10'. The lyrics 'de di - a man - te, che 'l miotan - to malnon cre - de.' are written below the Cantus staff. The music concludes with a final cadence in measure 12.

Se can - gia - to m'hai la fe - de, o spie - ta -

to e fie - ro a - man - te, o spie - ta - to

e fie - ro a - man - te.

27. El converrà ch'io mora

ballata antica

[Bartolomeo Tronbocino]

[Cantus]

El con-ver - rà ch'io mo - ra

Altus

Tenor

Bassus

5

10

sen-za far più di - fe - sa. El con-ver-ra

15

[Fine]

ch'io mo - ra el con-ver-rà ch'io mo - ra

20

lo sen - to o - ignor men car - me,

25

el cuor tu - to a - bru - sar - me, e, se cerchio a -

30

[D.C. al Fine]

i - ter - me A - mor piú me nar - to - ra.

28. Deh! dolce diva mia

lallata antica

[Cantus]

Deh! dol - ce di - va mi - a,

5 10

non es - ser tan - to ri - a dol - ce si - gno - ra mi -

15 [Fine]

a, dol - ce - si - gno - ra mi - a.

25

io mo-ro e ve - do cia - ro che 'l mio mo-rir t'è

30 35

ca - ro, che li pòi far ri - pa - ro

40 [D.C. al Fine]

e o-gno-ra mi sei più ri - a, mi sei più ri - a.

29. Pietà! cara signora

lallata antica

[Marchetto Cara]

[Cantus]

Altus

Tenor

Bassus

Pie - tà ca - ra si - gno -

ra, ch'io son già qua - si mor -

5

to; mo - ren - do lo mo - ro a tor - to ché pur ben

ser - vo o - gno - ra, pie - tàl ca -

10

ra si - gno - ra, ch'io son già qua - si mor -

15

to, ch'io son già qua - si mor - to.

30. El dolor chi me distruge

barzelletta

[Cantus]

El do - lor chi me di - stru - ge

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It features four vocal staves: Cantus (soprano), Altus (alto), Tenor, and Bassus. The music is in 2/2 time with a key signature of one flat. The lyrics 'El do - lor chi me di - stru - ge' are written below the Cantus staff. The Cantus staff has a fermata at the end of the phrase. The other staves provide harmonic support with various note values and rests.

5

me con - strin - ge e vòl ch'io di ca che per te, dol - ce ne - mi -

10

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 5 through 10. The Cantus staff continues the lyrics 'me con - strin - ge e vòl ch'io di ca che per te, dol - ce ne - mi -'. There is a fermata at the end of the phrase. Above the Cantus staff, there are markings for a repeat sign and a percentage symbol. The other staves continue their harmonic accompaniment.

15

ca, la mia vi - ta da me fu - ge,

Detailed description: This block contains the third system of the musical score, measures 15 through 18. The Cantus staff continues the lyrics 'ca, la mia vi - ta da me fu - ge,'. There is a fermata at the end of the phrase. The other staves continue their harmonic accompaniment.

20 *[Fine]*

la mia vi - ta da me fu - ge. Men - tre i' ve - gio il dol - ce a -
me ri - no - va il fo - co in

25

spec - to do - ve la mia vi - ta pen - de, e' mar - tir, che l'al - ma of - fen -
pec - to e si gran fiam - ma li ac - cen - de;

30 *Da ff al [Fine]*

de, è ca - gion che vòl ch'io di - cha,

31. Dona d'altri piú che mia

luzelletta

[Cantus]

Do - na - d'al - tri piú che mi - a

Altus

Tenor

Bassus

5

o piú tu - o ch'a di me stes - so; a pen - sar

10

io mi sòn mes - so quan-to a-mar - te è gran pa - di -

a Do - na - d'al - tri piú che

This system contains the first four measures of the musical score. It features a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment consisting of two treble clef staves and one bass clef staff. The lyrics are 'a Do - na - d'al - tri piú che'.

15

mi - a o piú tuo ch'a di me stes -

This system contains measures 5 through 8. The vocal line continues with the lyrics 'mi - a o piú tuo ch'a di me stes -'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines in the treble and bass staves.

20

so, o piú tuo ch'a di me ste - so.

This system contains measures 9 through 12. The vocal line concludes with the lyrics 'so, o piú tuo ch'a di me ste - so.'. The piano accompaniment concludes with sustained chords in the final measure.

32. Se non dormi, dona, ascolta

brzalletta

[L. C. = Loyset Compère?]

[Cantus]

Se non dor - mi, do - na, a - scol - ta la pa - sion

Altus

Tenor

Bassus

5 # [Fine]

che mi tor - men - ta, per - ché l'a - ma è qua - si

Altus

Tenor

Bassus

10

spen - ta che nel pec - to sta ri - col - ta.

Altus

Tenor

Bassus

Se tu dor mi, io ve - gio e can - to non pe - rò che
sol te nar ro col mio pian - to el spia - cer e

n'a - bia vo - glia, gran tor - men to e cru - da
la mia do - glia,

vo - glia che nel pec - to sta ri - col - ta

[D.C. al Fine]

33. Lo dimostra el mio colore

barzelletta

[Cantus]

Lo di-mo-stra el mio co - lo - re is'i - o pa -

[Lo dimostra el mio colore]

[Lo dimostra el mio colore]

[Lo dimostra el mio colore]

to per a - mar - te non at - ten - do a pa - le -

10

[Fine]

sar - te, tan - to sten - to, el mio do - lo - re.

Te - mo tan - to tua ho - ne - sta - te ch'io n'ar - di -
ben - ché cre - da e tua bel - ta - te non di - sore -

♩ 0 - 0 .

sco el mal sco pri - re, ma io vo - glio pri -
za' un bon ser vi - re,

Dal $\frac{9}{8}$ al Fine

ma mo ri - re che sde - gnar - ti in nul - la par - te.

34. O mia ciecha e dura sorte

barzelletta

[Marchetto Cara]

[Cantus]

Altus

Tenor

Bassus

O mi - a cie - cha e du - ra sor - te

5

10

de do - lor sem - pre nu - tri - ta, o mi - se - ria de mia

15

vi - ta tri - sto a - nun -

2^a Fine] 25

dio a lamia mor - tel Piú do - len - te epiú in - fe - li - ce

30

son ch'al - chun che vi - va in ter - ra; poi ch'à per - so la ra -
 l'ar - bor sòn che l' ven - to a - ter - ra Ver è ben quel che se

35 *4^a [D.C. al Fine]*

di - ce, che mai va, chi ha ma - la sor - te, chi ha ma - la sor - te.
 di - ce:

35. Guarda, dona, el mio tormento

brzelletta

[Cantus]

Guar - da, do - na, el mio tor - men - to che per ti
[las - so me ch'io sòn fe - ri - to, non mi pò

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This block contains the first four measures of the musical score. It features four vocal parts: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The time signature is 2/2. The Cantus part has lyrics: 'Guar - da, do - na, el mio tor - men - to che per ti' and '[las - so me ch'io sòn fe - ri - to, non mi pò'. The other parts provide harmonic support.

5

son qua - si mor - to; non piú guer - ra
sa - nar un - guen - to!]

Detailed description: This block contains measures 5 through 8. The Cantus part continues with lyrics: 'son qua - si mor - to; non piú guer - ra' and 'sa - nar un - guen - to!]' on the second line. The musical notation includes a fermata over the first measure of this system.

10

non piú sten - to che, s'io mo - ro, io mo - ro a tor - to,

Detailed description: This block contains measures 9 through 12. The Cantus part has lyrics: 'non piú sten - to che, s'io mo - ro, io mo - ro a tor - to,'. The musical notation includes a fermata over the first measure of this system.

15

che, s'io mo-ro, io mo-ro a tor-to a

20 *[Fine]*

tor-to! Guar-da, do-na, el
che 'l tor-men-to a-

25 *30 D.C. al [Fine]*

vol-to mi-o co-mo for-te è [im-pa-li-di-to]
cer-bo, ri-o fa ch'io sòn mo-stro a di-to;

36. L'amor dona ch'io ti porto

brzelletta

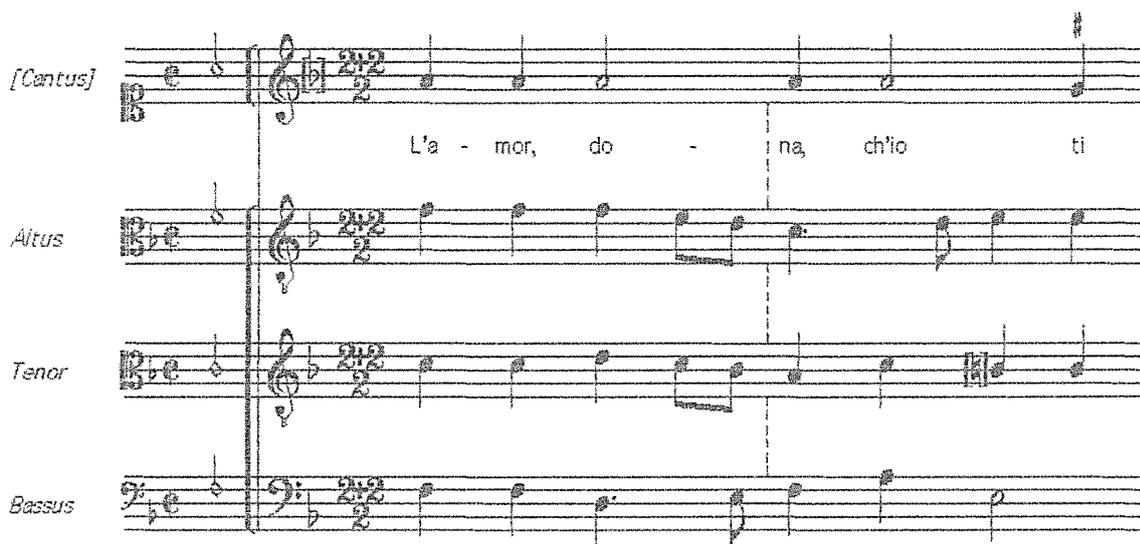
[Giacomo Fogliano]

[Cantus]

Altus

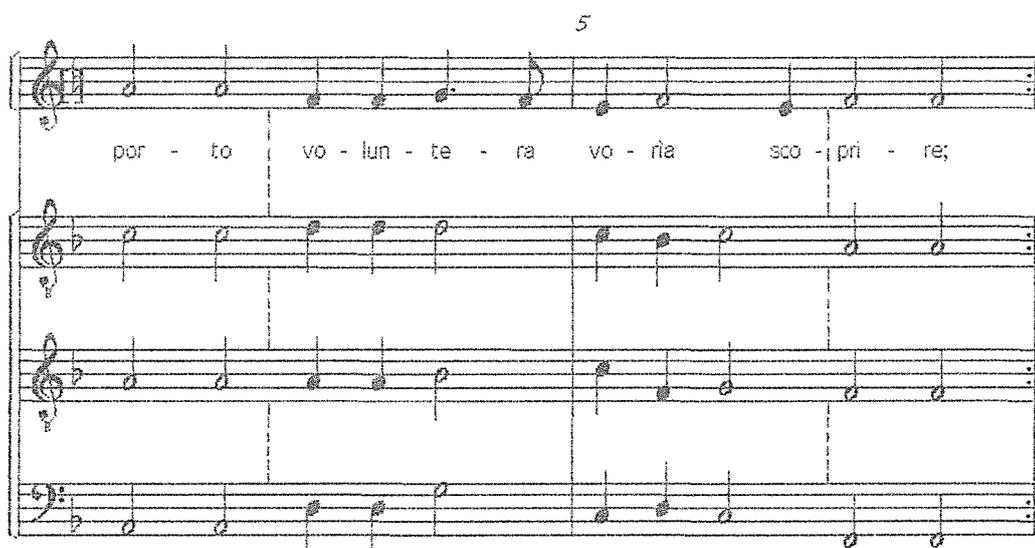
Tenor

Bassus



L'a - mor, do - na, ch'io ti

5



por - to vo - lun - te - ra vo - ria sco - pri - re;

10



el mio af - fan no vo - ria dir - te che per ti

sem - pre su - por - to. L'a - mor, do - na, ch'io ti

15

por - to vo - lun - te - ra vo - rìa sco - pri -

20

re.

37. Pensieri in fuoco altieri, in duol constanti

scenetto

[Cantus]

Altus

Tenor

Bassus

Pen-sieri in fuo-cho al - tie - ri, in duol con - stan -

[Pen]sieri in fuo-cho al-tie-ri, in duol con - stan -

[Pen]sieri in fuo - cho al - tieri, in duobon stan -

[Pen-sieri in fuo - cho al-tie-ri, in duol con - stan -

5

10

ti, che sol pen-sati o v'è la mor - te mi - a, pen-sier ch'or-mai mu -

ti,]

ti,]

ti,]

15

ta - ti haver do - vri - a, se fo - st'ì - vi di fer - ro e di dia - man - ti.

38. Ognora piú mi piace

ballata antica

[Cantus]

O- gno- ra piú mi pia - ce la mia a- mo - ro - sa

Alto

Tenor

Basso

5

fa - ce, o - gno - ra piú mi pia ce la

10 [Fine]

mia a - mo - ro - sa fa - ce. E ben - ché chi me ac -

co - ra i' ser - vo pur o - gno - ra,

el duot, chi me di - vo - ra, men me ne

D.C. al [Fine]

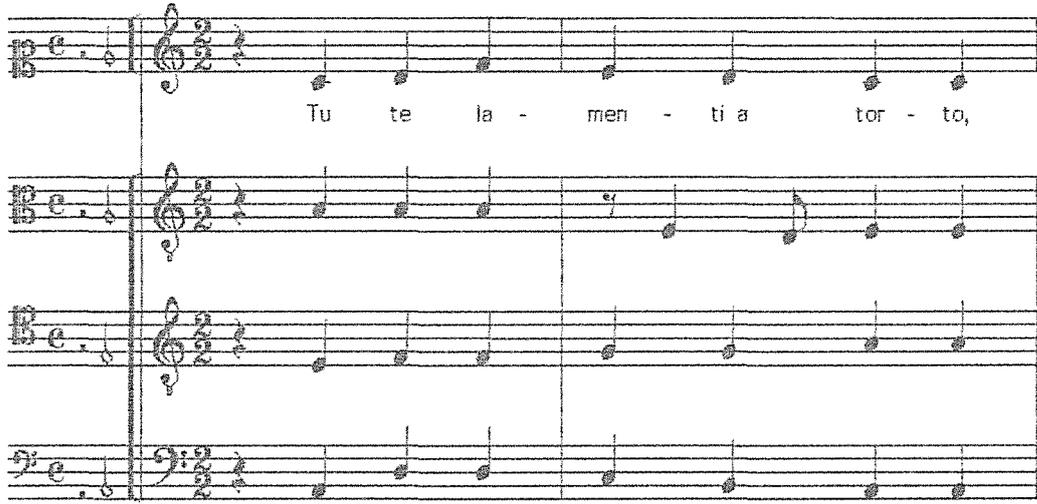
a - gra - va e spia - ce.

39. Tu te lamenti a torto

ada

[Michele Pesenti]

[Cantus]



Tu te la - men - ti a tor - to,

Altus

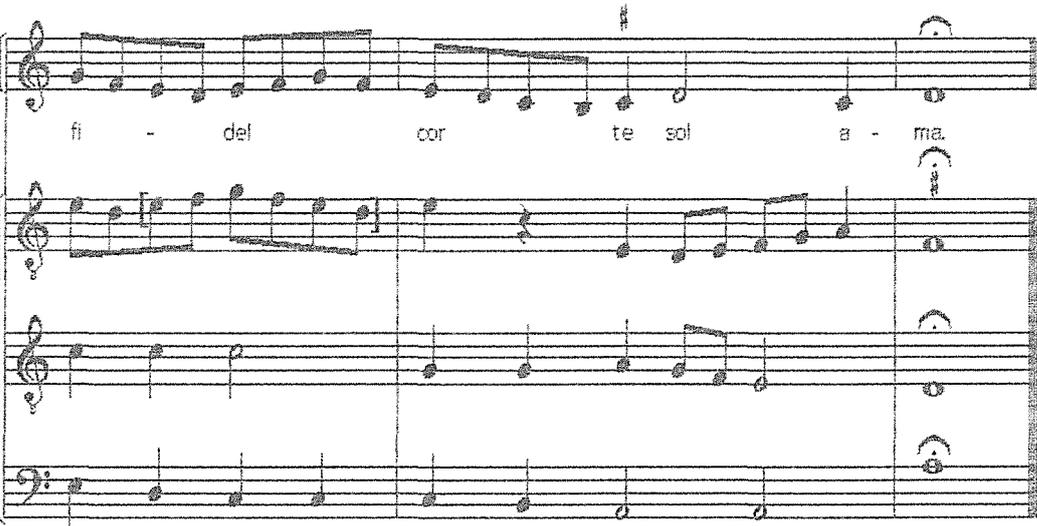
Tenor

Bassus

5



si - gno - ra, del mio a - mo - re, per - ché el mio



fi - del cor te sol a - ma.

40. A che tanto stentarmi?

ballata antica

[Cantus]

Altus

Tenor

Bassus

A che tan-to sten-tar-mi? A che tan-to pro-var-mi?

5

[Fine]

10

A che tan-to sten-tar-mi? Non ve-di d'ogno-ra ar-do, dal tuo lu-cente

15

20 D.C. al [fine]

sguardo fe-ri-to, con quel dan-do che pas-sa ogni du-ra or mi?

41. Lassa hormai 'sta dura impresa

tarzelletta

[Cantus]

Las - sa hor - mai 'sta du - ra im - pre - sa che te

Altus
[Lassa hormai 'sta dura impresa]

Tenor
[Lassa hormai 'sta dura impresa]

Gravis
[Lassa hormai 'sta dura impresa]

5 [§]

stru - ge e a me dà no - glia, né ch'io pos - sa né ch'io vo - glia potrai

10

[Fine]

far, tan - to mi pe - sa, po - trai far tan - to mi pe - sa.

Da quel di che vol - se A - mo - re far - mi ser - vo a tua bel - ta - de,
 tal pa - ro - la di - si al cuo - re: «Hor - mai no - stra li - ber - ta - de,

tut - to il tem - po di sua e - ta - de stret - ta

20 Dal $\frac{3}{8}$ al [Fine]

fi - a - né mai si so - glia.

42. Io non so tenir nel cuore

barzelletta

[Cantus]

Altus

Tenor

Bassus

lo non

[lo non so tenir nel cuore]

[lo non so tenir nel cuore]

[lo non so tenir nel cuore]

5

so te - nir nel cuo - re

[lo non so tenir nel cuore]

[lo non so tenir nel cuore]

[lo non so tenir nel cuore]

10

co - sa al chu - na si ce - la - ta, che di for

[lo non so tenir nel cuore]

[lo non so tenir nel cuore]

[lo non so tenir nel cuore]

15

ma - ni - fes - ta - ta non ve

20

[fine]

l'a - bli a tu - te l'ho - re. Non è al mondo,
che ha - ver dentro

25

30

al pa - rer mi - o, co - sa al - chu -
in - ten - to e ri - o, e di fòr

35

na tan - to pa - r - cer > hu - vi - le mi - le; io non so te - nir tel

40

sti - le, io non so es - ser

45 *[D.C. al Fine]*

tra - di - to - rel

43. Chi non sa va da ad imparare

ada

[Cantus]

Chi non sa va - da a im - pa - ra - re,

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This system contains the first line of the musical score. It features four staves: a vocal staff labeled [Cantus] with lyrics, and three piano accompaniment staves labeled Altus, Tenor, and Bassus. The music is in 2/2 time with a key signature of one sharp (F#). The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a final half note G5. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

5

du - ra co - sa è A - mor ser - vi - re; io ei so che,

Detailed description: This system contains the second line of the musical score. It features four staves: a vocal staff with lyrics, and three piano accompaniment staves. The music continues in 2/2 time with a key signature of one sharp. The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a final half note G5. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern.

10

perner - ti - re, mai non ces - so a la - cri - ma - re.

Detailed description: This system contains the third line of the musical score. It features four staves: a vocal staff with lyrics, and three piano accompaniment staves. The music continues in 2/2 time with a key signature of one sharp. The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a final half note G5. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern.

44. Ad ogn'or cerco colei

barzelletta

[Cantus]

Ad o - gnor cer - cho co - le - i

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This block contains the first four measures of the musical score. It features four staves: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The time signature is 2/2. The Cantus staff has lyrics: "Ad o - gnor cer - cho co - le - i". The other staves show the corresponding vocal lines for Altus, Tenor, and Bassus.

5

10

che mi die - de el pri - mo fo - co; s'io li gion - go in

Detailed description: This block contains measures 5 through 10. The Cantus staff has lyrics: "che mi die - de el pri - mo fo - co; s'io li gion - go in". The other staves show the corresponding vocal lines for Altus, Tenor, and Bassus.

15

qual - che lo - co, a - lhor per - do < > spir -

Detailed description: This block contains measures 15 through 18. The Cantus staff has lyrics: "qual - che lo - co, a - lhor per - do < > spir -". The other staves show the corresponding vocal lines for Altus, Tenor, and Bassus.

[Fine]

time - i. Quo - to a lei mi tro - vo a - ven - te
ch'a - lor mu - to o - gri sem - bian - te e

25 30

tan - ta for - za ha il suo bel vol - to sto com' hom qua -
l'er - dir tu - to m'è tol - to;

35 *[D.C. al Fine]*

si se - pol - to, né in quel tem - po an - dar po - trei.

45. Che l'aria mai creduto

oda

[Marchetto Cara]

[Cantus]

Altus

Tenor

Bassus

Che l'aria mai cre - du - to,

5

[che chi m'ha] [tan - to a - ma - to] mi ha - ves - se a -

ben - do - na - to? Che l'aria mai cre - du - to?

46. Sempre harò quel dolce foco

tarzalletta

[Dionede]

[Cantus]

Sem - pre ha - rò quel dol - ce fo - co

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It features four staves: Cantus (soprano), Altus (alto), Tenor, and Bassus. The music is in 2/2 time and G major. The lyrics are 'Sem - pre ha - rò quel dol - ce fo - co'. The Cantus staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The other staves have their respective clefs and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the Cantus staff.

5

che nu - tri - va el cor - po mi - o; non ho per - so el mi -

10

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 5 through 10. It features four staves: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are 'che nu - tri - va el cor - po mi - o; non ho per - so el mi -'. The Cantus staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The other staves have their respective clefs and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the Cantus staff. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the Cantus staff.

15

[Fine]

o de - si - o, se ben ho can - gia - to lo - co.

Detailed description: This block contains the third system of the musical score, measures 11 through 15. It features four staves: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are 'o de - si - o, se ben ho can - gia - to lo - co.'. The Cantus staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The other staves have their respective clefs and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the Cantus staff. Measure number 15 is indicated above the Cantus staff. The system ends with a double bar line and a 'Fine' marking.

20

Ve - gio an - cho - ra i dol - ci sguar - di

25

che por - ge - an - toi va - ghi lu - mi, di ve - lo - ci e
sen - to lan - chor i gra - vi a - cu - mi si ben ho - ra non

30

35 Dal $\frac{9}{8}$ al [Fine]

mor - tal dar - di; mi sguar - di, pa - ti - en - tia hor sia con Di - o.

47. Non c'è speranza più del mio desio

strambetto

[Cantus]

Non c'è spe - ran - za piú

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This block contains the first four measures of the musical score. It features four vocal parts: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The music is in 2/2 time and begins with a common rest. The lyrics 'Non c'è spe - ran - za piú' are written below the Cantus line. The Cantus line has a melodic line with a fermata over the final note. The other parts provide harmonic support with chords and moving lines.

5 |

del mio de - si - o ché ch'ei go -

Detailed description: This block contains measures 5 through 8. A measure rest of 5 measures is indicated above the first measure. The lyrics 'del mio de - si - o ché ch'ei go -' are written below the Cantus line. The Cantus line continues with a melodic line, including a fermata over the final note. The other parts continue their harmonic accompaniment.

10 |

ver - na o - gnor li ne - ga pa - ce;

Detailed description: This block contains measures 9 through 12. A measure rest of 10 measures is indicated above the first measure. The lyrics 'ver - na o - gnor li ne - ga pa - ce;' are written below the Cantus line. The Cantus line continues with a melodic line, including a fermata over the final note. The other parts continue their harmonic accompaniment.

48. Voler voi per mia signora

tarzalletta

[Cantus]

Vo - ler voi per mia si - gno - ra, ri -

Altus

[Voler voi per mia signora]

Tenor

[Voler voi per mia signora]

Bassus

[Voler voi per mia signora]

5

cha - gem - ma, io sò - con - stret -

10

to; quan - to è più no - bi - le o - biet - to,

15

Musical score for measures 15-19. The score consists of four staves: a vocal line in treble clef, and piano accompaniment in treble and bass clefs. The lyrics are: "l'al-ma aihor piú se i - na - mo -".

20

Fine

Musical score for measures 20-24. The score consists of four staves: a vocal line in treble clef, and piano accompaniment in treble and bass clefs. The lyrics are: "ra. Dol - ci sguar -".

25

Musical score for measures 25-29. The score consists of four staves: a vocal line in treble clef, and piano accompaniment in treble and bass clefs. The lyrics are: "di emo-di ho-me - sti, va - ghi ri - si del mi o cor".

30

e <pre> - par - lar gra - ve in quel di
s'an> - le chia - ve fôr - no a - lhor

35

che m'a - pa re - sti
mei spir - ti de - sti

40 *Dal % al Fine*

di sa - crar - si al di - vo con - spec - to.

49. O partito, o caxo strano

tarzelleta

[Cantus]

O par - ti - to, o ca - xo stra - no,

Acutus

Tenor

Bassus

5 10

o do - lente e cru - do ef - fec - to; mo -

15

ro, es - sen - do a tu con - spec - to néstar pos - so a te lon - ta - no!

O per - ti - to, o ca - xo stra -

no, o do-len - te e cru - do ef - fec - to.

IHS IHS IHS IHS IHS IHS IHS IHS IHS IHS

50. Per tuo amor in tanta sorte

barzelletta

[Cantus] *2/2*
Per tuo a-mor in tan - ta sor - te io sòn

Altus *2/2*
[Per tuo amor in tanta sorte]

Tenor *2/2*
[Per tuo amor in tanta sorte]

Bassus *2/2*
[Per tuo amor in tanta sorte]

5 *10*

sta-to in tal mar-ti - re; se 'l te pia - ce el mio mo-ni - re, non vo-

15

ler con - dur-me a mor - tel non vo-ler con - durme a mor - tel

51. Fami pur una bona ciera

barzelletta

[Filippo De Lurano]

[Cantus]

Fa - mi pur u - na bo - na cie - ra

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It features four vocal parts: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The music is in 2/2 time and begins with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics 'Fa - mi pur u - na bo - na cie - ra' are written below the Cantus line. The notation includes a common time signature change to 2/2 at the beginning of the system.

5

ch'al - tro già da te non vo - glio; se de vi - ta

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 5 through 8. It continues the four-part vocal setting. The lyrics 'ch'al - tro già da te non vo - glio; se de vi - ta' are written below the Cantus line. A measure rest of 5 is indicated above the first measure of this system. The notation includes a key signature change to two sharps (D major) at the start of measure 5.

10

o - gi me [spo - glio], per - ché stai ver' me sì ai -

Detailed description: This block contains the third system of the musical score, measures 9 through 12. It continues the four-part vocal setting. The lyrics 'o - gi me [spo - glio], per - ché stai ver' me sì ai -' are written below the Cantus line. A measure rest of 10 is indicated above the first measure of this system. The notation includes a key signature change to one sharp (F major) at the start of measure 9.

tie - ra? Fa - mi pur u - na bo - na cie - ra

ch'al - tro già da te non vo - glio, ch'al - tro già

da te non vo - glio.

52. Mille volte al mio dispecto

Luzzelleta

[Cantus]

Mil - le vol - te al mio di - spec - to fir - mo in men -

5

te di la - sar - te, ma in un trat - to al mio di -

10

spec - to vòl - to è for - za an - chor a

mar - te, mil - le vol - te al mio di - spec - to

fir - mo in men - te di la - sar -

te.

53. Orsù, cosí va 'l mondo

ada

[Cantus]

Or - sù, co - sí va 'l mon - do: o - gnun ve -

Altus

Tenor

Bassus

5

de la pro - va ch'A - mor in me ri - no - va

10

in ma - gior guer - ra

54. In te, domine, speravi

brzalletta

[Josquin Desprez]

[Cantus]

In te, do - mi - ne, spe - ra -

Altus

Tenor

Bassus

5 10

vi per tro - var pie - tà in e -

15

ter - no, ma in un tri - sto e scu - ro in -

20

fer - no fui et fru - stra la - bo - ra -

25

vi, in te, do - mi - ne, spe - ra

30

35

vi, [in te, do - mi - ne,] spe - ra - vi.

55. De le done quale è l'arte?

tarzalletta

[Cantus]

De le do - ne qua - le è l'ar - te? Di - ce ognun che

Alto

Tenor

Bassus

Detailed description: This block contains the first four measures of the musical score. It features four vocal parts: Cantus (Soprano), Alto, Tenor, and Bassus. The music is in 6/8 time and G major. The lyrics are: "De le do - ne qua - le è l'ar - te? Di - ce ognun che".

5

l'è el fi - la - re; non è ver che l'è el ca - za - re

Detailed description: This block contains measures 5 through 8. The Cantus part has the lyrics: "l'è el fi - la - re; non è ver che l'è el ca - za - re". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern.

10

noc - te e dì per con - su - mar - te, noc - te e dì per con - su - mar - tel

Detailed description: This block contains measures 9 through 12. The Cantus part has the lyrics: "noc - te e dì per con - su - mar - te, noc - te e dì per con - su - mar - tel". The piano accompaniment features a more active melodic line in the right hand.

56. Viverò paziente e forte

tarzalletta

[Filippo De Lurano]

[Cantus]

Vi - ve - rò pa tien - te e

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is for the vocal part, labeled [Cantus], with lyrics 'Vi - ve - rò pa tien - te e'. Below it are three staves for piano accompaniment, labeled Altus, Tenor, and Bassus. The music is in 2/2 time and B-flat major. A vertical dashed line indicates a measure rest for the vocal part.

5

for - te ven - ga pur o - gni cos - sa al me - no,

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. The top staff is for the vocal part, with lyrics 'for - te ven - ga pur o - gni cos - sa al me - no,'. Below it are three staves for piano accompaniment. A measure rest of 5 measures is indicated above the vocal staff. The system concludes with repeat signs.

10

piú a - ma - ra ch'al ve - ne - no non mi man - cha

Detailed description: This system contains the final four staves of the musical score. The top staff is for the vocal part, with lyrics 'piú a - ma - ra ch'al ve - ne - no non mi man - cha'. Below it are three staves for piano accompaniment. A measure rest of 10 measures is indicated above the vocal staff. The system concludes with repeat signs.

l'a - spra sor - te, vi - ve - rò pa tien - te e

15

for - te ven - ga pur o - gni cos - sa al

20

me - no.

57. Oymè! che a desso io provo

ada

[Cantus]

Oy - mè! che a - des - so io pro - vo

Alto

Tenor

Bassus

che cos - sa è tro - po a - mo - re. Ay - mè! che

gli è un ar - do - re che mi co - ze.

58. De scoprire el mio lamento

bravellata

[Filippo De Lurano]

[Cantus]

De sco - pri - re el mio la - men - to non pen - sar

Altus

[De scoprire el mio lamento]

Tenor

[De scoprire el mio lamento]

Bassus

[De scoprire el mio lamento]

5

che ces - si ma - i; se pie - tà non ha - ve -

10

ra - i, ha - rà mor - te, ha - rà

15

mor - te al mio gran

20

sten - to, de sco - pri - re el mio la - men - to.

||: ||:

59. Ay! despietato tempo

tallata antica

[Zarin Bisan]

[Cantus]

Ay! de - spie - ta - to

Altus

Tenor

Bassus

5

tem-po, con - tra - rio a o - gni ben mi - o; a -

10

man - te, va con Di - o, ché a - des - so non è il tem - po!

[Fine]

Tu sei qual t'ò pro -

15

mes - so: ch'el te sa - rà con - ces - so de star - me sem - pre a -

20

pres - so, ma a - des - so non è tem - po.

[D.C. al Fine]

60. Amor sforza, ira straporta

lazzetta

[Cantus] *2/2*
A - mor sfor - za, i - ra stra - por - ta

Altus *2/2*
[Amor sforza, ira straporta]

Tenor *2/2*
[Amor sforza, ira straporta]

Bassus *2/2*
[Amor sforza, ira straporta]

5
l'in - fla - ma - ta lin - gua mi - a

10
a dir mal de ge - lo - xia

15

et o - gnun che in sé la por - ta

20

mo - ra, mo - ra ge - lo - si - a

25

et o - gnun che in se' la por - ta

61. Non esser, dona, ingrata

ata

5

[Cantus]

Non es-ser, do-na, in-gra-ta al ser-

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This block contains the first five measures of the musical score. It features four staves: Cantus (soprano), Altus (alto), Tenor, and Bassus. The Cantus staff has lyrics: "Non es-ser, do-na, in-gra-ta al ser-". The music is in 2/2 time with a key signature of one flat. The Cantus part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a half note F4. The other parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

10

vo che t'a do-ra, ché in spa-cio di po-dia ho-ra

Detailed description: This block contains measures 6 through 10. The Cantus staff has lyrics: "vo che t'a do-ra, ché in spa-cio di po-dia ho-ra". The music continues with similar rhythmic and melodic patterns. The Cantus part has notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

15

20

se-rà de fun-cto.

Detailed description: This block contains measures 11 through 20. The Cantus staff has lyrics: "se-rà de fun-cto.". The music concludes with a final cadence. The Cantus part has notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

62. Son tornato e Dio el sa

barzelletta

Filippo De Lurano

[Cantus]

Sò - n tor - na - to e Di - o el sa quan - ta do - gli - a

n'è - be al co - re; a la - sar - te hor

10

che do - lo - re, o - gni co - sa ve - ne e va,

15

son tor - na - to e Di - o el sa quan - ta do - gia

20

n'e - be al co - re, quan -

25

ta do - gia n'e - be al co - re.

63. Alma pate ogni tormento

lazzetta

[Cantus]

Al - ma pa - te o - gni tor - men - to e tu, cor,

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This block contains the first four measures of the musical score. It features four vocal parts: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The music is in a 2/2 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Al - ma pa - te o - gni tor - men - to e tu, cor,". The Cantus part has a fermata over the final note. The other parts provide harmonic support.

5

mi - se - ro e las - so, se ben sei pri - va - to e

Detailed description: This block contains measures 5 through 8. The lyrics are: "mi - se - ro e las - so, se ben sei pri - va - to e". The Cantus part has a fermata over the final note. The other parts continue the harmonic accompaniment.

10

cas - so, del mio mal re - sta con - ten - to!

Detailed description: This block contains measures 9 through 12. The lyrics are: "cas - so, del mio mal re - sta con - ten - to!". The Cantus part has a fermata over the final note. The other parts continue the harmonic accompaniment.

Al - ma pa - te o - gni tor - men - to e tu cor

mi - se - ro e las - so e tu cor mi - se -

ro e las - so.

64. Se ogi è un dí che ogni defonto iace

strambotto

[Bartolomeo Tronbocino]

[Cantus]

Musical staff for Cantus, first system. It shows a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody begins with a whole note on G4, followed by quarter notes on A4 and Bb4.

Se o - gi è un

Altus

Musical staff for Altus, first system. It shows a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody begins with a whole note on G4, followed by quarter notes on A4 and Bb4.

Tenor

Musical staff for Tenor, first system. It shows a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody begins with a whole note on G4, followed by quarter notes on A4 and Bb4.

Bassus

Musical staff for Bassus, first system. It shows a bass clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody begins with a whole note on G3, followed by quarter notes on A3 and Bb3.

5

Musical staff for Cantus, second system. It shows a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody continues with quarter notes on Bb4, A4, G4, F4, E4, and D4.

dí che o - gni de -

Musical staff for Altus, second system. It shows a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody continues with quarter notes on Bb4, A4, G4, F4, E4, and D4.

Musical staff for Tenor, second system. It shows a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody continues with quarter notes on Bb4, A4, G4, F4, E4, and D4.

Musical staff for Bassus, second system. It shows a bass clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody continues with quarter notes on Bb3, A3, G3, F3, E3, and D3.

10

Musical staff for Cantus, third system. It shows a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody continues with quarter notes on Bb4, A4, G4, F4, E4, and D4.

fon - to ia -

Musical staff for Altus, third system. It shows a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody continues with quarter notes on Bb4, A4, G4, F4, E4, and D4.

Musical staff for Tenor, third system. It shows a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody continues with quarter notes on Bb4, A4, G4, F4, E4, and D4.

Musical staff for Bassus, third system. It shows a bass clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody continues with quarter notes on Bb3, A3, G3, F3, E3, and D3.

ce tran - quil - lo in re - quie

15

e sen - za ar - dor di

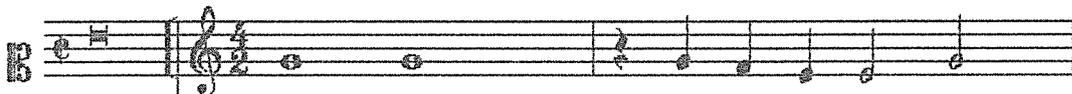
20

chu - no,

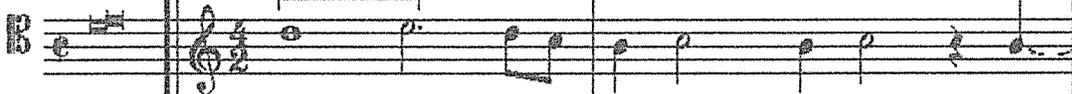
65. Questo sol giorno soglion gli dei

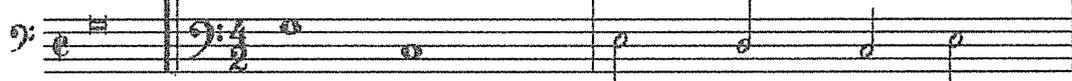
strambotto

[Bartolomeo Tronbocino]

[Cantus] 

Altus 

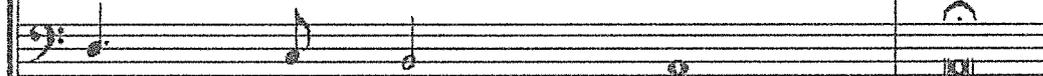
Tenor 

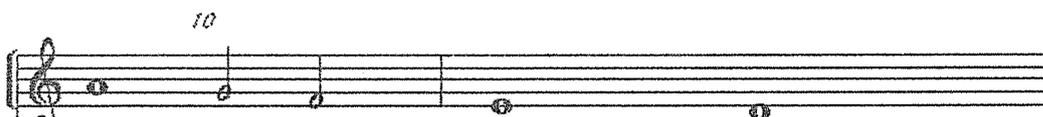
Bassus 

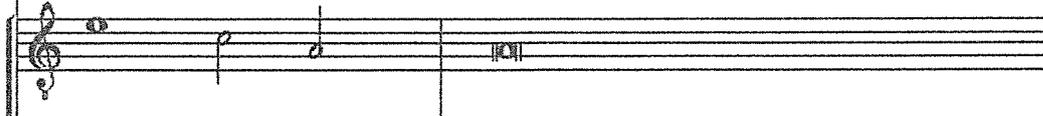
5 



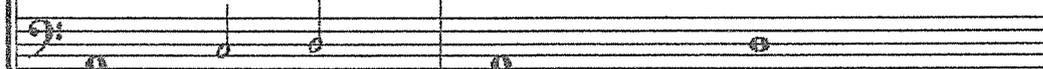




10 







15

dar] pa - ce

20

e con - for - to e

25

con - for - to;

66. Ch'a mi la propria vita sia noglioxa

stranotto

[Cantus]

Ch'a mi la pro - pria vi - ta sia no - gli -

This system contains the first four staves of the musical score. The Cantus staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The Altus, Tenor, and Bassus staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are written below the Cantus staff.

xa, ben t'el di - mo - stra in fa - cia

This system contains the next four staves of the musical score. The lyrics continue below the Cantus staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

el mio co - lo - re;

This system contains the final four staves of the musical score. The lyrics continue below the Cantus staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

10

Musical score for measures 10-14. The vocal line (top staff) contains the lyrics "el mio co lo". The piano accompaniment consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in a common time signature. Vertical dashed lines indicate the start of measures 10, 11, 12, 13, and 14.

15

Musical score for measures 15-19. This system contains four staves of piano accompaniment. The music continues from the previous system. Vertical dashed lines indicate the start of measures 15, 16, 17, 18, and 19.

20

Musical score for measures 20-24. The vocal line (top staff) contains the lyric "re.". The piano accompaniment consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues from the previous system. Vertical dashed lines indicate the start of measures 20, 21, 22, 23, and 24.

67. Chi me darà piú pace

ata

[Marchetto Cara]

[Cantus]

Chi me da - rà piú pa - ce, se

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'Chi me da - rà piú pa - ce, se' are written below the notes. The bottom three staves are for piano accompaniment, with the bass line in the bottom-most staff and the right hand in the two staves above it. The time signature is 2/2.

5

m'à las - sa - to in gua - i que - la che sempre a-

10

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'm'à las - sa - to in gua - i que - la che sempre a-'. The piano accompaniment continues with various chords and melodic lines. The measure numbers 5 and 10 are indicated above the vocal staff.

15

ma - i? Chi me da - rà piú pa - ce?

Detailed description: This system contains the final four staves of the musical score. The vocal line concludes with the lyrics 'ma - i? Chi me da - rà piú pa - ce?'. The piano accompaniment provides harmonic support. The measure number 15 is indicated above the vocal staff. The system ends with a double bar line and repeat signs.

68. Fami, donna, el mio dovere

luzelata

[Cantus]

«Fa-mi, don - na, el mio do - ve - re che 'l ta - dar mi

Altus

Tenor

Bassus

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is for the vocal part, labeled [Cantus]. Below it are three staves for the piano accompaniment, labeled Altus, Tenor, and Bassus. The music is in 2/2 time and B-flat major. The vocal line begins with the lyrics «Fa-mi, don - na, el mio do - ve - re che 'l ta - dar mi. The piano accompaniment consists of a steady bass line and a treble line with chords.

5

[dà] gran do - glià» «Più di te n'ò ma - gior

Detailed description: This system contains the fifth through eighth staves. The vocal line continues with the lyrics [dà] gran do - glià» «Più di te n'ò ma - gior. The piano accompaniment continues with the same rhythmic and harmonic structure as the first system.

10

vo - glia re - sta sol per non po - te -

Detailed description: This system contains the ninth through twelfth staves. The vocal line concludes with the lyrics vo - glia re - sta sol per non po - te -. The piano accompaniment concludes with the same rhythmic and harmonic structure as the previous systems.

15

re.» «lo so ben che fer lo

20

pò - i, ma ti pia - ce el mio sten - ta - re.»

25

[«S'io po - tes - se, ai de - sir to - i] se - ría pre - sto a -

30

con - ten - ter - te.» «Di - me, don - cha, diò ch'ò a fa -

35

rel» «Fin - ché pos - sa sta' a ve - de - re.»

refrain x

«Fa - mi, don - na, el mio do - ve - re che 'l ter - dar mi

refrain x

refrain x

refrain x

refrain y

[dà] gran do - glià» «Piú di te n'ò mag - gior

Detailed description: This system contains the first two lines of a musical score. The top staff is the vocal line, starting with a half note 'dà' followed by quarter notes 'gran', 'do', and 'glià'. A fermata is placed over the 'glià' note. The lyrics continue with '«Piú di te n'ò mag - gior'. The piano accompaniment consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves have a 'refrain y' label above them. The music is in a 2/4 time signature.

vo - glià, re - sta sol per non po - te -

Detailed description: This system contains the next two lines of the musical score. The vocal line begins with 'vo - glià,' followed by 're - sta sol per non po - te -'. The piano accompaniment continues with four staves. The time signature remains 2/4.

re»

Detailed description: This system contains the final two lines of the musical score. The vocal line ends with 're»'. The piano accompaniment concludes with four staves. A measure number '45' is written above the final measure of the vocal line. The system ends with a double bar line and repeat dots.

INDICE DEI NOMI

Alemannus, Johannes Maria, 47n
Anglés, Higinio, 42
Antico, Andrea, 2, 45, 66n, 240
Apel, Willi, 243
Applano, Stefanus de, 72
Aquilano, Serafino, (Ciminelli, Serafino de'), 52, 78, 127
Atlas, Alan W., 40, 53
Avanzini, Roberto d', 6, 76, 76n, 77
Basevi, Abramo, 29
Becherini, Bianca, 2, 36, 40
Bellusco, Teodoro, 72
Biffis, Giovan Pietro de, 72
Bisan, Zanin, 51, 65, 137
Blackburn, Bonnie J., 40
Bossinensis, Franciscus, 44, 46, 62
Bridgman, Nanie, 44
Brippio, Camillo de, 72
Brivio, Giovanni da, 71
Brocco, Nicolò, 136
Brosche, Günther, 11
Brown, Howard M., 109
Brumel, Antoine, 70
Brusatus, Johannes Maria, 72
Burbo, Leonardo (Leonardus) de, 72, 73
Bussero, Battista de, 72
Byumo, Benedictus de, 8, 72, 73
Cabianis, Pietro de, (Cabianus, Johannes Petrus), 72, 73
Calmeta, il, Vincenzo Colli detto, 75, 78
Cambin, Gastone, 31n
Can(n)obio, Pietro da, 71, 72
Capilupi, Bendetto, 77n
Capirola, Vincenzo, 39, 40
Caponago, Francesco da, 71
Capreoli, Antonio, 65
Capris, Alessandro de, 72
Cara, Marchetto, 6, 7, 65, 75, 76, 76n, 77, 78n, 79, 82, 86, 87, 90, 115, 118, 119, 120, 124, 125, 127, 132, 140
Caraci Vela, Maria, 74n
Carlotti, Valeria, 10
Casoratus, Michael, 72
Castiglione, Baldassarre, 75
Catiis, Francesco de, 71

Cattin ,Giulio, 38, 40, 41
 Cavassico, Bartolomeo, 5, 44, 52, 60n, 64, 75, 140
 Cesena, Pellegrino, 65
 Ciceri, Angelo, 68n
 Ciprio, F., 74n
 Cisnuscolo, Francesco da, 71, 72
 Colombo, Ferdinando, 47
 Comite, Mafiolo de, 71
 Compère, Loyset, 65, 70, 126
 Corio, Bernardino, 78n
 Cortesi, Mariarosa, 10
 Crespo Tobarra, Carmen, 10
 Crivelli, Gabriele, 71
 Curingen, 35n
 Da Rubiera, Giustiniano, 54
 Dascanio, Iosquin, vedi Desprez, Josquin
 Degli Organi, Giovan Pietro, (de Organis, Johannes Petrus), 72, 73
 Delaveau, Martine, 11
 Del Carretto, Galeotto, 3, 4, 7, 53, 59, 59n, 64, 73, 79, 90, 114, 121, 122
 Del Carretto, Ottaviano, 53
 De Lucinge, famiglia, 34, 34n
 De Lurano, Filippo, 134, 136, 137, 138, 139
 Desprez, Josquin, 35n, 38, 45, 48, 65, 66, 70, 71, 135, 136
 Dioda, (Diodato), 78
 Diomedes, 65, 133
 Dufay, Guillaume, 107, 111
 Este, Beatrice d', 5, 75, 75n, 78
 Este, Ercole d', 75n, 78
 Este, Isabella d', 3, 4, 5, 7, 52, 59, 59n, 64, 73, 76, 77, 77n, 78, 79, 90, 121, 122, 146
 Fabbri, Mario, 29
 Faucigny, famiglia, 34n
 Fenlon, Iain, 66
 Ferabosco, Domenico Maria, 35n
 Ferdinando il Cattolico, re d'Aragona, 42
 Fighetti, Roberto, 10, 68n
 Flavio, Francesco, 52
 Fogliano, Giacomo, 65, 128
 Forscher Weiss, Susan, 39
 Francesco I, re di Francia, 76
 Gabrieli, Giovanni, 43
 Gaffurio, Franchino, 2, 8, 37, 67, 69, 71, 73, 74, 74n, 246n
 Gai, Vinicio, 10, 29
 Gallico, Claudio, 46n, 52
 Gandolfi, Riccardo, 2, 36

Garberoglio, Serena, 10, 65n
 Gaspari, Gaetano, 70
 Ghiselin, Johannes, 70
 Ghisi, Federico, 92
 Giazotto, Remo, 42
 Giovio, Paolo, 31n
 Giulio II, Papa, 5
 Glareanus, Heinrich, 45
 Gombosi, Otto, 39
 Gonzaga, famiglia, 3, 7, 34n, 76, 78n
 Gonzaga, Ferrante, 78n
 Gonzaga, Francesco, 3, 5, 6, 59, 76, 76n, 77n
 Gualtierotti, Francesco, 31n
 Haar, James, 66
 Isaac, Heinrich, 109n
 Jeppesen, Knud, 2, 4, 29, 30, 36, 37, 38, 41, 42, 45, 47, 47n, 48, 55, 64, 66, 66n, 67, 69,
 70, 71, 269
 Landini, Francesco, 51, 74, 74n, 89, 111, 111n, 113
 Lapidida, Erasmus (Rasmo), 125
 Laude, Franciscus de, 72
 Lhéritiér, Jean, 35n
 Lincoln, Harry B., 35
 Litta, Giacomo, 71, 72
 López-Vidriero, Luisa, 10
 Luigi XII, re di Francia, 5, 75, 76
 Luisi, Francesco, 10, 74n, 80n, 91, 244n, 245
 Lupus, Johannes, 35n
 Luzio, Alessandro, 52
 Machaut, Guillaume de, 111, 111n
 Malacise, 240
 Mantuanus, Innocentius, 8, 72, 73
 Manuzio, Aldo, 54
 Marliano, Francesco, 72
 Marullo, Michele, 122
 Massimiliano I d'Asburgo, imperatore, 5, 75n, 77n
 Medici, Lorenzo de', 91
 Meltio, Petrus de, 72
 Mutini, Claudio, 65
 Muzzarelli, Giovanni, 140
 Niguarda, Nicolao da, 71, 72
 Noblitt, Thomas, 68
 Oltrona, Paolo da, 72
 Osthoff, Wolfgang, 109
 Parpalione, Giacomo, 72

Pesenti, Michele, 48, 64, 79, 118, 129, 130, 146
 Petrucci, Ottaviano, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 37, 42, 45, 46, 46n, 47, 47n, 61, 62, 63, 64, 65, 66n,
 67n, 71, 73, 74, 75n, 79, 80, 80n, 85, 103, 104, 240, 244
 Pietrobono, (Pietro Bono del Chitarrino), 240
 Phinot, Dominique, 35n
 Piazza, Giovanni M., 10, 31n, 68n
 Pirrotta, Nino, 242
 Prato, Giancarlo, 10, 67n
 Prenner, 35n
 Prizer, William F., 37, 40, 42, 44, 69, 76, 78n
 Quercu, Simon de, 77n
 Redaelli, A. Mario, 10, 31n
 Renier, Renzo, 52
 Rifkin, Joshua, 2, 3, 8, 37, 41, 65, 67, 69, 78
 Romagnano, Stefanus de, 72
 Romite, Pietro Paolo da, 72
 Rossi, Antonio, 10, 53
 Salimbeni, Maffeo, 71
 Sartori, Claudio, 67, 68, 68n
 Schaefer, Hartmut, 10
 Schiner, Matthæus, 75n
 Semenzio, Agostino, 76, 76n, 77
 Senfl, Ludwig, 35n
 Sforza, Bianca Maria, 75n
 Sforza, famiglia, 2, 3, 4
 Sforza, Francesco I, 31
 Sforza, Francesco II, 77n, 126
 Sforza, Ludovico, detto il Moro, 5, 31, 31n, 75, 75n, 77, 77n, 78, 78n
 Sforza, Massimiliano, 5, 6, 8, 75, 76, 76n, 77, 77n, 78, 78n
 Singleton, Charles, 92
 Sodarinis, Agostino de, 72
 Spagnolo, Tolemeo, 76n
 Spinaccino, Francesco, 47
 Staehelin, Martin, 41, 66, 67
 Stringari Patavino, Antonio, 74n, 113
 Suardo, Jacopo, 77
 Taverna, Santino da, 71
 Tebaldeo, Antonio, 64, 129, 130
 Tellini Perina, Chiara, 10, 34n
 Terzago, Giovanni Antonio da, 71
 Thibault, Geneviève, 43
 Tibaldi, Rodobaldo, 10
 Tolemeo, Claudio, 69
 Torre Franca, Fausto, 52

Trivulzio, famiglia, 42
 Tromboncino, Bartolomeo, 3, 7, 59, 65, 66n, 75, 79, 79n, 82, 86, 87, 90, 115, 117, 119,
 120, 121, 122, 123
 Tschudi, Aegidius, 45
 Urrede, Johannes, 123
 Verdelot, Philippe, 74n
 Vergiate, Johannes Antonius de, 72
 Visconti, Galeazzo, 78
 Visconti, Gasparo, 78
 Vitulo, 11
 Werrekoren, Hermann Matthias, 67, 71, 126
 Willaert, Adrian, 35n

INDICE ALFABETICO DEI TESTI (CON NUMERO D'ORDINE ED ATTRIBUZIONI)

A che tanto stentarmi?; [n. 40],
 A la guerra, a la guerra!; [n. 21], (Bartolomeo Tromboncino)
 Ad ognor cercho colei; [n. 44],
 Alma pate ogni tormento; [n. 63],
 Amor sforza, ira strasporta; [n. 60],
 Arda il ciel e 'l mondo tuto; [n. 8],
 Ay! despietato tempo; [n. 59], (Zanin Bisan)
 Bench'io serva un cor ingrato; [n. 9],
 Ch'a mi la propria vita sia noglioxa; [n. 66],
 Che l'aria mai creduto; [n. 45], (Marchetto Cara)
 Chi me darà giamai, (Giovanni Muzzarelli); vedi Chi me darà piú pace
 Chi me darà piú pace; [n. 67], (Marchetto Cara)
 Chi non sa vada ad imparare; [n. 43],
 Chi se fida de Fortuna; [n. 17], (Bartolomeo Tromboncino)
 De le done quale è l'arte?; [n. 55],
 De scoprire el mio lamento; [n. 58], (Filippo de Lurano)
 Defecerunt, donna, hormai; [n. 20], (Marchetto Cara)
 Deh! dolce diva mia; [n. 28],
 Deh! per Dio, non mi far torto!; [n. 24], (Bartolomeo Tromboncino)
 Dona d'altri piú che mia; [n. 31],
 El converrà ch'io mora; [n. 27], (Bartolomeo Tromboncino)
 El dolor chi me distruge; [n. 30],
 Fami pur una bona ciera; [n. 51], (Filippo de Lurano)
 Fami, donna, el mio dovere; [n. 68], (Bartolomeo Cavassico)
 Guarda, dona, el mio tormento; [n. 35],
 In te domine speravi; [n. 54], (Josquin Desprez)
 In un tempo, in un momento; [n. 3],
 Io non so tenir nel cuore; [n. 42],

L'amor, dona, ch'io ti porto; [n. 36], (Giacomo Fogliano)
 L'arte nostra è macinare; [n. 5],
 Lassa hormai 'sta dura impresa; [n. 41],
 Lassa, dona, i dolci sguardi; [n. 22], (Galeotto Del Carretto)
 Lo dimostra el mio colore; [n. 33],
 Mete gio' la geloxia; [n. 14],
 Mille volte al mio dispecto; [n. 52],
 Non c'è speranza piú del mio desio; [n. 47],
 Non è tempo d'aspectare; [n. 18], (Marchetto Cara)
 Non esser, dona, ingrata; [n. 61],
 Non pigliar tanto ardimento; [n. 16], (Bartolomeo Tromboncino)
 Non val aqua al mio gran foco; [n. 7], (Bartolomeo Tromboncino)
 Nunquam fu pena maggiore; [n. 25], (Bartolomeo Tromboncino)
 O mia ciecha e dura sorte; [n. 34], (Marchetto Cara)
 O partito, o caxo strano; [n. 49],
 Ognora piú mi piace; [n. 38],
 Orsù, cosí va 'l mondo; [n. 53],
 Oymè il cor, oymè la testa!; [n. 6], (Marchetto Cara)
 Oymè! che adesso io provo; [n. 57],
 Pensier in fuocho altieri, in duol costanti; [n. 37],
 Per tuo amor in tanta sorte; [n. 50],
 Pietà! cara signora; [n. 29], (Marchetto Cara)
 Poich'amor con dritta fé; [n. 4], (Galeotto Del Carretto)
 Poiché 'l Ciel contrario, adverso; [n. 12], (Bartolomeo Tromboncino)
 Poiché l'alma per fé molta; [n. 19], (Bartolomeo Tromboncino)
 Qual è 'l cor che non piangesse; [n. 1],
 Questo sol giorno sogl'ion gli dèi; [n. 65], (Bartolomeo Tromboncino)
 S'io dimostro in viso el fuoco; [n. 11],
 Scopre, lingua, el mio martire; [n. 2],
 Se cangiato m'hai la fede; [n. 26],
 Se gran festa me mostrasti; [n. 23], (Galeotto Del Carretto/Bartolomeo Tromboncino)
 Se non dormi, dona, ascolta; [n. 32], (Loyset Compère ?)
 Se ogi è un dí che ogni defonto iace; [n. 64], (Bartolomeo Tromboncino)
 Sempre harò quel dolce foco; [n. 46], Diomedes
 Sempre l'è qual esser suole; [n. 13], (Michele Pesenti/Michele Pesenti)
 Sí como el bianco cigno; [n. 15], (Marchetto Cara)
 Sòn tornato e Dio el sa; [n. 62], (Filippo de Lurano)
 Tempo è hormai de ricovrare; [n. 10],
 Tu te lamenti a torto; [n. 39], (Antonio Tebaldeo?/Michele Pesenti)
 Viverò paziente e forte; [n. 56], (Filippo de Lurano)
 Voler voi per mia signora; [n. 48].